REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band. 4. Heft.



BERLIN W. 35

VERLAG VON GEORG REIMER

1902

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Die 1902 abgerissene Sanct Carolus Borromäus-Kirche des ehemaligen Paulaner-Klosters in München's Vorstadt Au.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Die heute eine ausgedehnte Vorstadt München's bildende Au mit ihrer von 1830—1839 durch Ohlmüller erbauten Mariahilf-Hallenkirche verdankt vornehmlich der Ausführung des „Neudeck“ genannten Jagdschlösschens ihre Entstehung. Unter den Herzögen Wilhelm IV (1493 bis 1550) und Wilhelm V (1548—1626) entstanden weitere Bauten für das Hof- und Jagdgefolge, so der Falkenhof, das Pagenhaus und das Jägerhäuschen. Herzog Wilhelm V, der Fromme, beschloss, nächst seinem „Neudeck“ ein Gotteshaus zu erbauen, dessen Herstellung 1621 begann, und bereits im Jahre 1623 konnte die Consecration zu Ehren des heiligen Cardinals und Erzbischofs Carolus Borromäus von Mailand durch den Freisinger Fürstbischof Vitus Adam von Gebeck (1618—1651) erfolgen. Schon 1597 hatte Herzog Wilhelm V seinem ältesten Sohne Maximilian I die Regierung Bayern's überlassen und dieser Kurfürst berief im Jahre 1627 die Patres vom Orden des heiligen Franciscus von Paula (1416—1507) zu dem vollendeten Gotteshause, indem er ihnen dabei ein Klösterlein errichtete. Die nächste Sorge des neuen Conventes war auf die Ausführung einer Kapelle ihres Ordensstifters gerichtet und diesem berechtigten Wunsche wurde auch durch Herzog Albert entsprochen. Zum neuen Kloster wurde im Jahre 1660 der Grundstein gelegt, ein schöner Garten schloss sich an die ausgedehnten Gebäude, in welchen dann, gemäss der 1629 vom Kurhause gemachten ewigen Stiftung, fortan 16 Religiösen dem Dienste des Herrn obliegen sollten.

Das Paulaner-Kloster wurde 1799 aufgehoben, Anfang des XIX. Jahrhunderts als französisches Feldspital benutzt und 1807 in ein Straf-Arbeitshaus umgewandelt, dieses dauerte in der Vorstadt Au bis 1902, wo es in einen Neubau zu Straubing an die Donau verlegt worden ist. Wohl ist Peter de Witte, genannt Candido, aus Brügge (1548—1628) als der Maler bekannt, dem die Paulaner-Kirche das Choraltarblatt mit dem Bildnisse des heiligen Carolus Borromäus (1538—1584) verdankte; den Architekten

des Gotteshauses selbst kennt man aber nicht. Es wurde in der heiligen Linie von West nach Ost errichtet, das Langhaus als Rechteck von 25 Metern lichter Länge bei 12½ Metern lichter Breite; der platt geschlossene Chor hatte 9 Meter lichte Länge bei 8 Metern lichter Breite, über dessen Gewölbe erhob sich ein etwa 5 Meter äussere Quadratseiten habender Uhr- und Glockenthurm durch mehrere Geschosse, sein oberes Zeltdach schloss mit der ein grosses kupfernes Priesterbiret tragenden Laterne ab. Als hier im Jahre 1807 die Strafanstalt entstand und fortan den Gefangenen in der ehemaligen Klosterkirche Gottesdienst gehalten wurde, hat man den interessanten Kirchthurm kurzweg abgebrochen und die Vorstadt Au ihres 200jährigen Wahrzeichens beraubt!

Das Langhaus war in zwei gleichgrosse Quadrate getheilt, das westliche besass eine für den Kloster-Convent bestimmte Empore, während den Laien der ganze untere Kirchenraum zugänglich war. Am geosteten geradlinig geschlossenen Chore zeigten sich vier abgeschrägte Ecken und war seine Steindecke als Klostergewölbe mit Stuckornamenten hergestellt worden. Der vordere Raum des Langhauses bildete ein Quadrat von je 12½ Metern Seiten und hier wurde zur Deckenbildung sich der zweischiffigen mittelalterlichen Hallenanlage bedient, also des interessanten Baumotives, das im Jahre 1330 Kaiser Ludwig der Bayer beim Centralbau der Sanct Marienkirche des Benedictiner-Klosters Ettal[1]) erstmals in Oberbayern zur Ausführung hatte bringen lassen. Hochbedeutsam erscheint die fortdauernde Verehrung, deren sich der grosse Wittelsbacher mit seinem originellen Monumentalbau im Ammergau erfreute, waren doch schon 300 Jahre verflossen, als Herzog Wilhelm der Fromme seine Paulaner-Kirche ausführen liess; dort ein Zwölfecksraum von 25½ Metern geradem Durchmesser, hier zu München in der Au beim Schlösschen Neudeck ein quadratischer Raum von 12½ Metern geradem Durchmesser; dort die Freisäule von etwa 1½ Metern Durchmesser, als Stütze eines spitzbogigen, ringförmigen Sterngewölbes gothischen Stiles, hier ein Monolithschaft von nur 43 Centimetern Durchmesser, als freistehende Mittelstütze[2]) für ein rundbogiges Fächergewölbe, in welches von den Aussenmauern kommende,

---

[1]) Die Sanct Marienkirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei Ettal von Architekt Franz Jacob Schmitt in Nr. 294 der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ in München vom 20. December 1895.

[2]) Die zweischiffige Achtecks-Hallenanlage Sanct Salvator von 1449 zu Weilheim der Diöcese Augsburg hat bei einem geraden Durchmesser von 9 Metern 60 Centimetern einen freistehenden Mittelschaft von nur 40 Centimetern Durchmesser. — Die 1450 erbaute gothische Sanct Nicolaus-Kapelle des Hospitals Cues an der Mosel, Erzdiöcese Trier, hat auch ein quadratisches Langhaus von 11 Metern geradem Durchmesser und einen freistehenden Mittelschaft von 50 Centimetern Durchmesser. — Der gothische Capitelsaal der Cisterzienser-Abtei Sanct Maria und Johannes der Täufer zu Eberbach im Rheingau, Erzdiöcese Mainz, bildet ein Quadrat von 9¾ Metern Seiten mit achteckigem Mittelschaft von Sandstein und 12 an den Umfassungsmauern auf Kragsteinen ruhenden, dreieckigen Kreuzgewölben.

halbrunde Stichkappen einschnitten und zwar mit den Formen der Renaissance, wie solche gerade damals durch den von 1585—1597 erfolgten Neubau der Sanct Michaelskirche ihren Einzug in München gehalten hatten. Wenn der Säule aus rothem Tegernseeer Marmor in Sanct Carolus Borromäus die Gestalt eines mit grüner Farbe angestrichenen Palmbaumes verliehen wurde, so ist diese ästhetische Verirrung den doctrinären Schriftstellern über die antike Baukunst und die Entstehung der classischen Säulenordnungen zuzuschreiben. Bei Sanct Maria in Ettal lag der Gewölbekämpfer in $16^1/_2$ Meter Höhe über dem Platten-Fussboden des Kircheninnern, bei der Paulaner-Kirche befand sich der Gewölbekämpfer in rund 8 Metern Höhe und ergab einen Innenraum von schönem Rhythmus. Dieser ward aber erbarmungslos zerstört, als seit 1807 die Kirche dem Straf-Arbeitshause zu dienen hatte. Aus Gründen der Oeconomie zog man in halber Höhe einen horizontalen Deckenboden durch das Kircheninnere und legte in deren Untertheil Wohnräume an. In dieser künstlerischen Verunstaltung verblieb das Gotteshaus bis zu seinem in den Monaten April und Mai des Jahres 1902 erfolgten Abbruch. Wenn man als Entschuldigung desselben Bauschäden der Substanz und Baufälligkeit angegeben hat, so müssen diese Scheingründe entschieden als unstichhaltig abgelehnt werden; es wäre sehr wohl möglich gewesen, Sanct Carolus Borromäus in seiner ursprünglichen Gestaltung wieder zu erneuern und dem Volke die Gebetsstätte, welche das angestammte Fürstenhaus Wittelsbach im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts als Denkmal der Frömmigkeit errichtet hatte, zurückzugeben.

Der Tractat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei.

Von **Robert Bruck.**

Mit meiner Arbeit über die elsässische Glasmalerei beschäftigt, wurde ich von Prof. Thode auf einen in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von Antonio da Pisa verfassten Tractat über die Glasmalerei hingewiesen, der an verborgener Stelle: in des P. Giuseppe Fratini Storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi (Prato 1882) nach einem im Archive von S. Francesco zu Assisi befindlichen Manuscripte publicirt worden ist. Denselben weiteren Kreisen durch Abdruck und eine Uebersetzung, die Thode seiner Zeit schon anzufertigen beabsichtigt, aber nicht ausgeführt hat, bekannt zu machen, erscheint wünschenswerth. Es geschieht im Folgenden.

Ueber den Verfasser des Tractates bemerkt Thode (Franz von Assisi S. 547) Folgendes: „Offenbar ist dieser Antonio, der so selbstbewusst auftritt, kein Anderer, als jener gleichnamige Glasmaler, der sich 1395 auf dem herrlichen Fenster über der zweiten Südthüre des Domes von Florenz nennt. Sicherlich ist Antonio in Assisi thätig gewesen. Vergleicht man aber jenes in einem reichen, vollen Goldton gehaltene, aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzte Fenster, das nach Agnolo Gaddi's Zeichnung gemacht ist und vier Farben: ein besonders bevorzugtes Goldgelb, ein leuchtendes Smaragdgrün, ein kräftiges Roth und tiefes Blau zeigt, mit den Fenstern von S. Francesco, so wird man keine Analogieen finden. Es könnte sich der Zeit nach höchstens um die Scheiben der Kapelle Albornoz oder Martini handeln. Aber hier ist die Technik sowie die Farbenscala eine durchaus andere. Es kann keine Frage sein, dass Antonio unter den Meistern jener Zeit in Italien den ersten Rang einnimmt — farbenprächtiger dürfte schwerlich ein anderes Glasgemälde sein, als das in Florenz."

Auf den alten Tractat über die Glasmalerei des Theophilus presbyter in seinem Buche aus dem Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts „Schedula diversarum artium" geht unser Tractat nicht zurück. Er könnte auch nur mit wenig Nutzen die Vorschriften des Theophilus aufgenommen haben, da er in einer Zeit geschrieben ist, die bereits mit ganz anderen technischen Manipulationen zu rechnen hatte; eine Zeit, die

eine vorgerückte Phase in der Entwicklung der Glasmalerei bedeutet, und in der sich durch neue Erfindungen die Technik derselben völlig umgestaltet hat. Für das Ausführliche über die Entwicklung und die Geschichte der Glasmalerei, die in drei Phasen eingetheilt wird, verweise ich auf das Buch von Oidtmann[1]) und auf den ersten, einleitenden Theil meiner Arbeit über die elsässische Glasmalerei.[2])

Für die zweite Phase, die Periode des Silbergelb, des bunten Emails und des neu in Gebrauch gekommenen Ueberfangglases ist nun unser Tractat bezeichnend, weil wir für diese in ihm eine getreue Werkstattüberlieferung besitzen, wie solche an und für sich selten sind, eine für die Glasmalerei aber aus dieser Zeit, meines Wissens, überhaupt nicht bekannt ist. Jeder Meister in früheren Jahrhunderten bewahrte seine Kunst und die hierfür nöthigen Arbeiten und Recepte streng als sein Geheimniss und vertraute dieselben nur mündlich seinem Sohne oder seinem Gesellen, als Nachfolger, an. —

Die Resultate, die wir aus dem wichtigen Tractate gewinnen, sind einerseits Hinweise auf die Verfertiger der Glasfenster in S. Francesco in Assisi, über die Thode in seinem Buche „Franz von Assisi", Berlin 1885, Seite 445 u. flg. des Näheren gehandelt hat, andererseits werthvolle Aufschlüsse über die Glasmalerei in technischer Hinsicht.

Antonio da Pisa giebt in seinem Tractate bei der Anfertigung eines zu malenden Altares die Vorschrift, durch verschiedenfarbige Gläser, Basis, Schaft und Capitell und bei Figuren die verschiedenen Gewänder und daran wieder den Gewandumschlag, durch welchen die innere Fütterung des Kleidungsstückes sichtbar wird, zu unterscheiden. Diesen Gebrauch können wir bereits bei den romanischen Fenstern als durchgehend gebräuchlich constatiren, besonders, dass zur Basis und zum Capitell stets in Nachahmung von Vergoldung gelbes Glas angebracht wurde. Zur Nachahmung von Holz, wie beispielsweise bei der Darstellung des Gekreuzigten, wurde in früher Zeit ausschliesslich helles gelbes Glas, später aber auch grünes Glas, schon deshalb verwandt, um den fleischfarbenen Körper sich gut vom Holze abheben zu lassen.

Die Felder d. h. der Hintergrund, von dem sich die Figuren abzeichnen sollen, wurden, wie es auch Antonio da Pisa anordnet, in guter Zeit stets aus blauem Glase hergestellt, das durch Aufmalung mit Schwarzloth eine Musterung (Rauten, Granatapfel) erhielt. Bemerkt sei, dass, als später das Roth oder ein silbernes Weiss an die Stelle von Blau trat, die Glasgemälde ungemein in ihrer ruhigen harmonischen Wirkung verloren.

Bei der Anordnung der Blattumrahmung waren von früher Zeit an gewisse ästhetische Gesetze massgebend. Die gemalte Blattumrahmung soll dem Auge des Beschauers gewissermassen ein stiller Führer bei Betrachtung des Glasgemäldes sein. Daher wurde auch der einfarbige (meist weisse) Einfassungsstreifen in verschieden langen Stücken an-

---

[1]) Dr. H. Oidtmann. „Die Glasmalerei." Bd. I. Köln a. Rh. 1898.

[2]) Dr. Robert Bruck. „Die Elsässische Glasmalerei." Strassburg. 1902. S. 1—12.

einandergesetzt und dadurch das „Fortlaufende“ stark hervorgehoben. Die Anweisung unseres Tractates erreicht dieses durch ein etwas deutlicher sichtbares Mittel, indem bei jeder Blättergruppe immer ein Blatt aufwärts gerichtet (senkrecht) gemalt werden soll. Durch dieses aufrechtstehende Blatt wird unser Auge mit der folgenden Blattgruppe verbunden und von dieser wieder durch ein senkrechtes Blatt zur folgenden hingeleitet u. s. w.

Es wird bei „Wie die Farben anzuwenden sind“ empfohlen, Grün zu verarbeiten und einen ausgedehnten Gebrauch von Weiss zu machen. Die damals satte grüne Farbe des Glases, erst später kommt ein helleres Grün vor, stimmte auch wunderbar zu dem dunklen Roth und dem tiefen Blau und wurde noch mehr durch das goldige Gelb und das wie Silber glänzende Weiss hervorgehoben. Welchen Effect das Weiss hervorbringen konnte, ersieht man am besten an dem prachtvollen, 1493 entstandenen Volkammerfenster in der S. Lorenzkirche in Nürnberg. Auch bei bestimmtem Farbenwechsel, wie er bei den Rundfenstern, den sogenannten Rosen, eintrat, spielte Grün und Weiss eine bedeutende Rolle, besonders bei der „Farbenverschiebung,“ wo bestimmte Farben im betreffenden Ornamentfenster mit bestimmten anderen regelmässig abwechselten.

Dass St. Petrus mit gelbem Mantel und blauer Tunica dargestellt werden soll, wie unser Tractat besagt, geht auf einen alten Gebrauch zurück. Otte[3]) sagt: „dass die Farbe der liturgischen Gewänder ursprünglich nach dem Vorbilde sowohl der alttestamentlich-priesterlichen, als der römisch-senatorischen Tracht und in naheliegender Symbolik durchaus weiss war, höchstens mit bunten Verzierungsstreifen.“ Ueber die seit dem XI. Jahrhundert in Gebrauch gekommenen buntfarbigen Stoffe gab es aber deshalb keine bindende Vorschrift, weil die Stoffe aus dem Orient bezogen werden mussten und bei ihrer Seltenheit meist von Gläubigen als kostbare Geschenke überreicht wurden. Erst als im Laufe des XII. Jahrhunderts die Seidenfabrication auch im Abendlande eingeführt worden war, bildeten sich für die Bekleidung der Priester, Diakonen und des Altares die Vorschriften über die liturgischen Farben heraus, die bis heute vielfach in Geltung blieben.

Kannte Theophilus nur das Schwarzloth als Malfarbe, so finden wir in unserem Tractate auch die Recepte für die Bereitung des Silbergelb, wobei es mir allerdings nicht möglich war, Genaueres über die angeführten „paternostri“ in Erfahrung zu bringen, die jedenfalls von den kleinen bunten Glaskugeln, wie sie in Venedig für die Rosenkränze hergestellt wurden, den Namen erhielten. Wie der Rosenkranz selbst aus dem Orient zu uns gekommen ist,[4]) so liegt auch die Vermuthung nahe, dass wir die Schmelzfarben in Perlengestalt aus dem Orient (Persien) zuerst über Venedig erhalten haben.

Bemerkenswerth ist, dass das im Tractate angegebene Bindemittel für die Farbe: „die Tempera aus Ei und Feigenmilch“ dasselbe ist, welches auch die Tafelmaler ihrer Zeit gebrauchten.

---

[3]) H. Otte. Kunstarchäologie. Bd. I. S. 272.

[4]) Der Gebrauch des Rosenkranzes, als religiöse Rechenmaschine, ist in Indien bis in's höchste Alterthum zu verfolgen. Vergl. von Bohlen, Das alte Indien. I. 339.

„Um das Glas zu schneiden“, wird an erster Stelle das auch von Theophil angewandte Mittel „Schmirgel und heisses Eisen“, das sogenannte Riefel- oder Kröseleisen, das auch später Kunkel bei seinen Rubinglasarbeiten noch benutzte, vorgeschrieben. Dann aber empfiehlt Antonio da Pisa als Schneidemittel den Diamant, den schwarzen Hyacinth, den Krystall, den Beryll und das Magneteisen und zuletzt nochmals den Schmirgel, und wenn Alles fehlen sollte, den Feuerstein. Ich habe in meiner Arbeit über die elsässische Glasmalerei Seite 10 darauf hingewiesen, dass, entgegen den bisherigen Ansichten, der Diamant, als Glasschneidemittel, bereits vor dem XVI. Jahrhundert bekannt und in Gebrauch gewesen sein musste, wofür wir nun in den Vorschriften des Tractates den urkundlichen Beweis besitzen.

Unter den Mitteln zum Färben des Glases finden wir erwähnt, dass Deutschland in einem Steine „Chafarone“(?) genannt, das beste Blau lieferte. Wie sehr aber der Glasmacher von dem Feuer, das zu regeln er nie ganz in seiner Gewalt hatte, abhängig war, zeigt die Mahnung zur Vorsicht bei Herstellung von weissem Glas, bei dessen Zubereitung ein Stein „aragavense“ (?) genannt, der aus Catalonia kam, hinzugesetzt werden musste. Bei etwas zu starkem Feuer verwandelte sich leicht das Weiss in eine Fleisch- oder Lackfarbe, worauf auch schon Theophil in seinem Buche ausdrücklich aufmerksam macht. Auch die Vorschrift, um grüne Farbe durch Aufmalen von Silbergelb auf blaues Glas zu erhalten, ist erwähnt, und ferner, dass das rothe Ueberfangglas aus Deutschland komme und es, wie der Tractat sagt, in Italien nicht bekannt sei, wie man dieses herstelle.

Die von Antonio da Pisa beschriebene Aetztechnik beim Ueberfangglas ist mit der bei der Radirung des Kupferstiches üblichen sehr übereinstimmend; das dabei nöthige Scheidewasser bezog man von den Goldschmieden.

In seinen allgemeinen Lehren über seine Kunst aber giebt der alte Meister u. A. das wichtige Hauptgesetz der Zünfte, durch die sich die Handwerker im Laufe der Zeit ihr Vertrauen und ihr Ansehen in den Städten erwarben: „Wenn man Ehre von der Kunst haben will und die Kunst gut ausführen will, muss man ansässig bleiben“; und wie stolz er auf seine Kunstausübung ist, drücken die Worte aus: „Und veracht dich nicht über die Kunst des Glases, welche dich gut ernährt, guten Profit bringt und Nutzen und Ehre.“ —

Bei der im Folgenden gegebenen Uebersetzung des Tractates bin ich bestrebt gewesen, mich möglichst genau an den Wortlaut und die freilich sehr ungewandte Ausdrucksweise des trefflichen alten Meisters zu halten. So auch bei den termini technici, die ich einige Male, da, wo es an entsprechenden in der deutschen Terminologie fehlt, in ihrer italienischen Fassung wiedergeben musste.

Denkschrift über die Meisterkunst der Glasmalerei und über andere Künste, die zu diesem Handwerk nöthig sind, in allen einzelnen Theilen deutlich nach der Lehre des Mastro Antonio da Pisa, ausgezeichneten Meisters in dieser Kunst, dargelegt.

Erstens, wenn du einen Tabernakel machen willst:

Mach immer die Basis und das Capitell aus gelbem Glas und die Säulen von weissem und rothem Glas . . . fleischfarbigem und die Sockel aus weissem Glas in Nachahmung von Marmor. Und in Nachahmung von Holzwerk wende immer gelbes Glas an von dem hellsten, das du haben kannst, und um Backstein darzustellen, nimm immer rothes Glas, das heisst von heller Färbung. Und wenn du grosse Figuren machen willst, gieb acht, wenn du das Kleid der Gestalt grün machst, den Mantel von rothem Glas oder von lackfarbigem und den Umschlag des Mantels von weissem Glas und von gelbem zu machen.

Wenn du Historien machen möchtest und du die Figuren eine in Grau[5]) und eine in Roth oder in Lackfarbe kleidest, so setze immer in die Mitte von diesen Farben eine weiss- oder gelb-gekleidete Figur; weil, wenn du zwischen roth oder grün oder lack und braun immer in die Mitte einer Figur gelb oder weiss machst, werden sich die anderen Figuren naturgemäss hervorheben; und wenn der Mantel oder das Kleid azurblau sein sollte, mache das Feld roth.

Die Felder.

Gieb acht, dass die Felder der Figuren immer azurblau sein wollen.

Figuren in Gelb oder Weiss.

Wenn du eine Figur gelb oder weiss kleidest, mache die Umschläge der Kleider von roth oder grau oder grün oder blau, ausgenommen, wenn die Farbe Blau nicht schon daneben im Felde steht.[6])

Blattwerk.

Wenn du Blattwerk ausführen willst, so mache die eine (Blattranke) senkrecht (aufrecht) wie sichs gehört, die andere nehme eine Wendung nach der Seite, und das musst du schon in der Zeichnung ausführen.

---

[5]) bisso ist Byssus-Leinwand, also wohl eine graue Farbe. Vielleicht liegt auch Verwechselung mit bigio grau vor.

[6]) Der Sinn ist: Azur an den Umrissen der Figur darf nicht mit Azur im Felde zusammentreffen, da sich in diesem Falle die Figur nicht vom Hintergrunde abheben würde.

Memoria del magisterio de fare fenestre de vetro et de colori de tucto l'altri magisterii che sono necessarii in sta arte, sequendo di parte in parte chiaramente secondo la doctrina de Mastro Antonio da Pisa singulare mastro in tale arte.

In prima si voi fare uno tabernaculo:

Fa sempre la base et capitello de vetro zallo, et le colonne de vetro bianco e rosso . . . de vetro rosso incarnato et i basamenti de vetro bianco in similitudene de marmo. Et in similitudene di legname mictilli sempre vetro zallo del più chiaro che puoi avere, et in scambio de pietra cotta micti sempre vetro rosso cioè uno coloraccio chiaro. Et si figure grande volissi fare. Nota che si tu fai la veste de la figura verde, fa lo suo mantello del vetro rosso, o de colore de laccha, e lo riverso del mantello de vetro bianco e de zallo.

Se tu volessi fare istorie, et tu la vistissi una de bisso et una de rosso o de laccha, fa sempre nel mezzo de questi colori una vestita de bianco o de zallo; perchè si mecterai infra rosso, o verde, o lacca o bisso sempre nel mezzo una figura zalla o bianca; ti farà relevare l'altre figure per ragione naturale; e quando el mantello o la vestimenta fosse d'azzurro, el campo fa rosso.

Li campi.

Nota che li campi delle figure vogliono essere sempre de azzurro.

Figure de zallo o bianco.

Si tu vistissi una figura de zallo o bianco, fa li riversi della veste di rosso o de bisso o de verde o d'azzurro salvo si non vi serà dal lato del campo.

Folgliame.

Si i folgliame volissi lavorare fa l'una dericta come ela de' stare, e l'altra abbi qualche acto di reverso e in questo farai quando tu le desengni.

Wie die Farben anzuwenden sind.

Ich will dich noch unterweisen in der Anwendung der Farben, nämlich, wenn du arbeitest, musst du in deinem Besitze Grün zum Abstücken (in Stückchen schneiden) haben und setze davon ein in deine Arbeiten und es wird dir immer Ehre machen. Und habe dieses in Erinnerung, setze immer in deine Arbeiten (mindestens) ein Drittel weisses Glas, weil das Weiss deine Arbeit heiter und leuchtend machen wird. Nehmen wir den Fall, man macht ein Fenster oder eine andere Arbeit, zu der man 100 Theile Glas brauchte, so nimm vollauf (reichlich) 39 Theile in weissem Glas und arbeite in dem angegebenen Verhältniss.

Figuren von Aposteln und anderen Heiligen.

Wenn du Figuren von Aposteln oder anderen Heiligen machen wolltest und hättest nicht gut im Gedächtniss, mit was oder wie du sie kleiden solltest, so gehe in die Kirchen und siehe dir diejenigen an, die von Malern gemalt sind, mit welchen Farben sie ihre Figuren gekleidet haben und so mache es nach. Merke, dass St. Peter immer mit gelbem Mantel und blauem Unterkleid gemalt sein will und die Umschläge roth oder grau.[7])

Blattwerk.

Wenn du Blattwerk machen willst, benütze nie anderes Glas als weisses oder gelbes, um die Blätter zu machen und um das Feld der Blätter zu machen, d. h. des Blattwerks mache sie roth oder blau, dies ist passender (sachgemässer), als anderes Glas. Merke, dass wenn du nicht gut verstündest die Art, die Glasfarben zu vertheilen, wie ich es dir oben gesagt habe, so schaue dich in jenen Kirchen um, wo Arbeiten von mir sind, von mir (mastro) Antonio da Pisa, Meister in solcher Kunst, und vertheile nach jener Art und du kannst nicht fehlen.

Farben, um Glas zu malen.

Um Farben machen zu wollen, welche du anwenden willst, um auf Glas zu malen, et non dicendum omnibus . . . ., nimm von jenen kleinen paternostri (Kügelchen) von gelbem Glas, d. h. von jenen feinen venetianischen, welche wie gelber Bernstein aussehen und zerstosse sie gut; und nachdem sie zu Pulver geworden und fein gemahlen sind, nimm ein Tiegelchen mit Kupferspahn (Hammerschlag), welcher ganz rein und echt sei und zwei Tiegelchen von diesem oben gesagten Pulver und mische (es) zusammen und mahle es zusammen sehr fein auf einem Porphyr, und dieses ist die schwarze Farbe. Und vergiss nie zu nehmen zwei Theile von dem Pulver vom Paternoster und einen Theil von dem Hammerschlag von Kupfer und wenn du nicht von diesen gesagten Paternostri haben könntest, nimm gelbes Email (Schmelz) und mache, wie du weisst, und nimm ein Wenig blau dazu.

---

[7]) „abifo" ist ein Wort, das nicht existirt. Wahrscheinlich ist bisso zu lesen.

A ordenare i colori.

Ancora ti volglio advisare de l'ordinamento de' colori, cio è quando tu lavori fa d'avere in tua possanza del verde da moczare e mittine dentro nelli tuoi lavori, e faratte sempre onore. Et ancora abbi questo ad memoria in tucti li tuoi lavori che tu fai, mictili sempre dentro la terza parte de vetro bianco, perocchè el bianco sì, te fa lo tuo lavoro allegro et comparescente. Poniamo per figura che facendo una finestra o altro lavoro, che ce entrasse 100 parti de vetro, metteli molto bene trentanove quarti de vetro biancho e lavora per ragione.

Figure d'apostoli o d'altri santi.

Si figure d'apostoli o d'altri santi volissi fare e non avissi bene in memoria de che deverli vestire, vattene alle chiese e guarda a quelle che sono dipente per li dipinturi, de che colori hanno vestito le sue figure e cusì tu fa simelmente. Nota che sempre sancto Pietro veste di mantello zallo e la gonnella vole essere de azzurro e li reversi de rosso ovvero de abifo.

Folgliame.

Si tu vuoli fare folgliame non adoprare mai altro vetro che bianco et zallo a fare la folglia e a fare el campo delle folglie, cio è de folgliame falli russi o azzurri, che questo è più sua ragione, che altro vetro. Nota che si tu non intendessi bene questo modo da partire i colori del vetro, che io t'ho detto più denante, resguarda in quelle chiese dove sono de' miei lavori de me mastro Antonio da Pisa, mastro di tale arte, e parti secondo quel modo, et non porrai errare.

Colori per depengiare el vetro.

Ad voler fare colori che tu adoprarai ad voler depengiare sopra el vetro, et non dicendum omnibus . . . piglia de quelli paternostri piccolini de' vetro zallo, cio è de quelli veneziani fini che sono a modo de ambre zalle e pistali bene; et in polvere redutti e sutilmente macinati, piglia uno scudellino di scalcaglia de ramo che sia necta e pura, e duoi scudellini di questa polvere, decta de sopra, e mescola insieme e macina insieme sotilmente sopra de un porfido, e questo è el colore negro. Et abbi sempre a mente a mectargli duo tanta polvere de paternostri, e una parte de scalglia de ramo, et quando non potessi avere delli decti paternostri pilglia de lo smalto zallo, e fa come tu sai e mectegli un poco de azuro.

Weisse Farbe, um zu schattiren.

Nimm von dem gesagten Pulver von den Paternostri oder von dem gelben Schmelz ohne gesagten Hammerschlag von Kupfer und mahle Alles und dies ist weisse Farbe.

Gelbe Farbe.

Um gelbe Farbe zu machen, nimm Feilspähne von feinem Silber, d. h. venetianischem, mahle diese Feilspähne über einem Porphyr, bis es sich auflöst wie Wasser und dann, wenn du daran denkst,[8]) lege es auf das weisse Glas an der Stelle, wo du willst, dass es gelb werde, und mische davon (von dem flüssigen Silber) so wenig, als du kannst, mit der flüssigen Mischung des Eies.[9])

Gelb auf Weiss, ohne es aufzukochen (aufzubrennen).

Und wenn du ein Gelb auf Weiss ohne Feuer machen willst, so nimm harte Hobelspähne von Holz, wie man es zur Armbrust verwendet und male auf Glas und lege es zum Trocknen und das wird ein schönes Gelb sein und wird gekocht erscheinen.

Mischung (Nuancirung, Dämpfung) für die besprochenen Farben.

Die Art die Tempera zu machen und die Farben zu nuanciren. Nimm ein Ei und zerbrich es und nimm das Gelbe davon zusammen mit dem Weissen und dann nimm ein Zweiglein von Feigen und schneide es ganz fein und in die Schüssel, wo du das Ei legtest, gieb ein halbes Glas Wasser zu diesem Ei und der Feige und dann schlage Alles gut zusammen. Und von dieser Tempera wirst du nach und nach den Farben zusetzen, so wie du malst oder malen lässt. Und halte immerzu Wasser in der Farbe, damit sie nicht trocken werde.

Die Art, das gemalte Glas zu kochen (zu brennen).

Die Art, das Glas in den Tiegel zu legen, wenn du es kochen willst, wenn du daran bist, das Glas in den Tiegel zu legen. Lege nie auf den Grund weder Roth noch Gelb noch zu nahe an die Ränder des Tiegels, weil diese beiden Farben sehr das Feuer fürchten. Lege grosse Stücke weder auf den Boden noch an die Ränder des Tiegels, obschon du es schon selbst erfahren wirst und du wirst, was ich oben geschrieben habe, besser verstehen. Fülle gut zwischen dem einen und dem anderen der Gläser mit jenen kleinen Stückchen aus, welche dir übrig bleiben beim Glasschneiden.

Von der Form des Brennofens.

In welcher Form der Backofen zum Glasbrennen gemacht sein soll, wenn du es gemalt hast, um Figuren oder andere Arbeiten zu machen.

---

8) Zur Arbeit schreitest, nicht vorher!

9) Also Eiweiss und Eigelb zusammen.

Colore bianco per ombrare.

Tolli de la dicta polvere de paternostri o vero de smalto zallo senza la decta scalglia de ramo e macina tuto, e questo è el color bianco.

Colore zallo.

Ad fare colore zallo pilglia de la limatura dell'argento fino, cio è veneziano, e macina questa limatura sopra un porfido, che se desfaccia come aqua, et poi quando tu veni a pensare mittelo sopra el vetro bianco dove tu vuoi deventi zallo, et mittigline tanto poco quanto puoi colla tempera dell'ovo liquida.

Zallo sopra bianco senza ricuociare.

Et si tu volissi fare un zallo sopra el bianco senza fuoco, pilglia de la dola . . . dura de le balestra e depinge sopra el vetro e mitte a secare e serà un bello zallo e parrà cotto.

Tempera per li dicti colori.

Modo da far la tempera a temperare questi colori, pilglia un ovo e rompilo e mictilo con lo torlo e con lo chiaro insieme, e poi tolli un rametello de fico e taglialo minuto, e nella scudella dove metesti l'uovo e mittili un mezzo fondo de bichiere d'acqua con questo ovo e questo fico, e poi si lo dibatti bene insieme. Et de questa tempera mecterai nello colore a poco a poco così come tu dipinzi, o fai dipinzare. Et tieni tucta via dell'acqua nello colore che non sa succhi.

Modo de reccociaare el vetro dipinto.

Modo da mettere el vetro in padella quando tu voli vicuocere, quando tu vieni a impadellare el vetro. Non mectere mai in fondo nè rosso nè zallo, nè troppo accostato a l'orli de la padella, perchè questi doi colori temono molto in fuoco. Nè non mectere pezzi grandi in fondo nè a l'orli de la padella; benchè da te verrai praticando, e si m'intenderai meglio quello che io ho scritto di sopra. Empi ben tra l'uno delli vetri e l'altro de' quelli pezzi menuri che t'avanza de quello che tu talgli vitri.

Del fornello la forma.

In che forma de' esser fatto il fornello da recocere il vetro quando tu l'hai dipento per fare figure o altri lavori.

Die Erde um den Ofen zu machen.

Zuerst will ich dir von der Erde sprechen, womit der Ofen zu machen ist; du musst rothe Erde Thon, d. h. von jener, welche die Schmiede verwenden, um ihre Schmieden zu machen, nehmen und sie zusammen mit Pferdemist, ein wenig Salz und ein wenig Werg und ein wenig Kleie und alle diese Sachen zusammenkneten und von dieser gemischten Erde wirst du den Ofen machen.

Die Form des Ofens.

Die Form des Ofens will auf diese Art gemacht sein: nämlich fange deinen Ofen an mit Steinen und mit jener aus den oben angegebenen Dingen gekneteten Erde. Und wenn du den Boden beginnst, mache, dass er länger als breit sei, und wenn du den Boden des Ofens gemacht hast und beginnst die Seitenwände und hast mit Steinen drei Hand hoch erreicht, dann legst du eiserne Stängchen quer über den Ofen d. h. diejenigen, welche den Tiegel zu tragen haben. Und wenn du zwei Hand hoch über den Stangen mit Steinen erreicht hast, beginne die Wölbung des Ofens, und wenn du über der Wölbung des Ofens bist an der rechten Seite, lasse dort ein rundes Loch von der Grösse eines Eies, wo der Rauch hinausgehen kann. Merke, dass dieser Ofen so lang sein will, dass wenn der Tiegel drinnen ist, er drei Finger entfernt von den Seiten, d. h. zwischen dem Ofen und dem Tiegel sei und hinten die gesagten drei Finger und vorne soviel, wie ein Backstein lang ist, Raum bleibe und ferner, wenn du den Boden des Ofens beginnst, passe dir dort zwei Steine an in die Länge und in die Breite, um das Holz darauf zu legen quer durch den Ofen hindurch, wenn du wirst Glas kochen wollen.

Das Feuer zu machen.

Die Art, das Feuer unter den Tiegel zu machen. Zuerst musst du das Holz bringen und es nach der Form des Ofens schneiden, d. h., dass es quer in den Ofen gehe und dann zünde Feuer an vorne gegen den Hohlraum des Ofens hin d. h. also ausserhalb, so dass es wenigstens zwei Spannen vom Tiegelkopf entfernt bleibe und eher mehr, als weniger, und gerade so lange wirst du hier feuern. bis dass, wenn du die Hand auf das über der Ofenwölbung gelassene Loch legst, fühlst, dass die Hand es nicht mehr aushalten kann, dann schiebe das Feuer unten vor bis in den Ofenkopf hinein, und dort wirst du so viel Feuer machen, bis du den Ofen weiss werden siehest von der Flamme und dann lege Feuer an die Wölbung des Tiegels von jenem Holz, welches du gesägt hast und du wirst Hellfeuer[10]) machen. Und wenn du dann die vordere Wölbung des Tiegels gut weiss sehen wirst, dann siehe zu Holz zu haben, welches so lang sei wie jenes, das du quer legtest, das fein gespalten und gut trocken sein

---

[10]) „fuoco chiaro" jedenfalls Gegensatz zum fuoco lento (langsamen Feuer), terminus technicus, von dem z. B. Cellini beim Gusse seines Perseus spricht.

La terra da fare el forno.

Prima te dirò de la terra da fare el forno: devi torre de la terra rossa, che cio è de quella che adoprano li fabbri a fare le sue fucine, e impastarla insieme con sterco del cavallo et un poco de sale, et un poco di borra de selle, et un poco di semmolo, et tucte queste cose impastare insieme, et de questa terra mista farai il fornello.

La forma del fornello.

La forma del fornello vole esser facta in questo modo, cio è principia il tuo forno con pietre, e con questa terra impastata con quelle cose dicte di sopra. Et quando tu cominci e faci el suolo, fa che sia più longo che largo, e quando tu ài fatto el suolo del forno et che tu comenze a fare le sponde, e che tu sè gito de suso tre mano de pietra, et allora tu gli mitti li vergoni de ferro alla traversa del forno, cio è quelli che hanno a sostenere la padella. Et quando tu sei gito di sopra da vergoni doi mano di pietra comenza la volta del forno, e quando tu sei di sopra dalla volta del forno, dal lato diritto, lascia li un buco tondo della grossezza di un ovo, dove possa uscire el fumo. Nota che questo forno vole essere tanto longo, che quando la padella è dentro tre dita da i lati, cioè tra il forno e la padella; et derretro i iij deta, et denante tanto quanto è longa una pietra cotta, et ancora quando tu principii il suolo del forno acconzili doi pietre per longo et per largho per potere mettere le legna suso a la traversa del forno, quando tu vorrai cocere el vetro.

Al fare el fuoco.

El modo a fare el fuoco sotto a la padella. Prima tu dii portare le legna e tagliarle alla forma del fornello, cio è che ella vadano a la traversa nel forno, e poi apicca fuoco denante in bocca in suso lo spazio del fornello, cio è di fora che sia da lonce due buone spanne de lunge da la testa de la padella e innanzi più che meno, et tanto farai fuoco quive ricta, in fine che quando tu mecterai la mano a quel buco che lassasti in suso la volta del forno che tu vedrai e che non può sofferire la mano, e allora manda el fuoco in testa del forno, cio è socto, e tanto li fa fuoco che tu viggi tornare el forno bianco dalla fiamma, et allora micti fuoco in testa della padella de quelle legne che tu ài segate, e farai lo fuoco chiaro. Et quando tu vedrai ben bianco la testa de la padella dinanti, e allora fa d'avere legne che sieno lunghe quanto quelle che mittisti a traverso, che sieno spezzate minute e ben secche a ciocchè non facciano fumo, et che facciano fuoco chiaro, et micte una legna in suso

muss, damit sie keinen Rauch machen und dass sie Hellfeuer machen und lege ein Holz auf die Steine, welche in dem Ofen der Länge nach liegen und lege dieses Holz quer. Und dann lege 10 oder 12 Holzscheitchen von jenen kleinen unter den Tiegel, so dass sie mit einer Spitze auf jenem Holz ruhen, welches quer liegt und wann du 10 oder 12 Feuer von dieser Art gemacht hast, wird das Glas gebrannt sein und achte auch darauf, ob du die grossen Holzscheite schön roth siehst. Und der Tiegel und Ofen seien schön weiss und dann ist es gekocht, und sofort schliesse den Kamin, welcher auf dem Gewölbe ist und lasse es so lange stehen, bis der Ofen und der Tiegel verkühlt sei und dann breite dein Glas aus, welches gekocht ist und achte darauf, ihm immer ein gemässigtes Feuer zu geben. Und auf der Zeichnung wirst du eine Legirung finden, wie du sie aufgetragen hast; der Anfang des Glasschneidens wird dir ein wenig Verdruss (Mühe) machen.

Die Masse zum Zusammenfügen.

Die Masse zum Zusammenfügen macht man von Asche und von Mehl. Aber wenig Mehl und sehr viel Asche. Mit der Asche, welche du in den Tiegel giebst, mische ein Schüsselchen wohlgesiebten, ungelöschten Kalk.

Von dem Eintheilen der Fenster von draussen.

Ueber die Art der äusseren Eintheilung der Fenster, d. h. von den Bändern, die Gläser zu befestigen. Wenn du mit Bleiweiss gezeichnet hast, wo du die Drähte befestigen willst, achte darauf, so viel von dem einen als von dem anderen Eisen zu nehmen, wie du die Fassungen lang haben willst. Achte auch darauf, dass das Blei hinter die Eisen komme, welche quer stehen und auch, dass die Fassungen in die Kleiderfalten der Figuren kommen, so viel du kannst.

Glas zu schneiden und es zusammenzufügen.

Die Art, Glas zu schneiden und es zusammenzufügen, um Figuren und andere Arbeiten zu machen. Wenn du das Glas mit Bleiweiss, verdünnt mit Wasser, gezeichnet hast, je nachdem du es schneiden willst, habe ein warmes Eisen und führe es, wo du mit Bleiweiss gezeichnet hast, wenn dann das Glas ein wenig gesprungen sein wird, befeuchte hier mit Speichel oder Wasser und ziehe das heisse Eisen, wo du willst, dass sich das Glas breche, und jener Riss wird dem heissen Eisen folgen und wird brechen je nachdem du mit dem heissen Eisen fährst, und wenn es ein dünnes Glas sein sollte, dann fahre mit Schmirgel und mit geschliffenem Feuerstein hin, wo du mit Bleiweiss gezeichnet hast, und es wird sich brechen je nach der Linie, die du gemacht haben wirst mit gesagtem Stein mit leichtem Druck, den du mit der Hand giebst und dann sogleich, wenn du geschnitten und es gebrochen hast, füge es zusammen auf der Zeichnung, welche du ausführen willst, und dann nimm es weg und dann male in jenem Werke, was du machen willst, d. h. Baulichkeiten, Blattwerk oder andere Arbeit.

alle pietre che sono nel forno per lo longo, ve micti questo legno de traverso. Et poi micti X o XII steche de quelle minuzzate sotto la padella, e che elle stieno con un capo suso in quel legno ch'ene alla traversa; et dieci o XII de questi fuoghi ehe tu li farai per questa forma sirà cocto, e ancora guarda quando vi vedrai ben russi i tinzoni. Et la padella el forno sia bien bianco e allora è cocto, e incontenente serra l'uscio ch'è sopra de la volta, et lassa stare tanto così che sia raffreddato et forno e la padella, e poi dispanderai el vetro tuo ch'è cocto, e abbi a mente de darle sempre el fuoco temperato. E vi troverai suso el desegno una leca come tu ài commesso; faratti briga un poco el comensamento de talgliare el vetro.

La pasta da commectere.

La pasta da commectere si se fa de cenere e de farina, ma poca farina e assai cenere la cenere che tu micti nella padella, mesticace con essa una scudella del calcina viva ben stacciata.

De partire le finestre di fuora.

Del modo de partimenti de fuore de le finestre cio è delle legature d'appiccare el vetro quando tu segnato con la biacca dove tu vuoi apiccare i fili, guarda de fare tanto dell' uno ferro ed l'altro, quanto tu voli fare lunghe le prese. Ancora guarda che i piombi vengano de rietro ai ferri che sono attraverso, et anco che le prese vengano nella piega de' panni de le figure el più che puoi.

A talgliare vetro o de commettarlo.

El modo de talgliare el vetro e de commectarlo per fare figure o altri lavorii. Quando tu ài segnato el vetro co la biacca distemperata con l'acqua secondo che tu lo vuoli talgliare. Abbi un ferro caldo e menalo dove tu ài segnato colla biacca, e poi che el vetro serà un poco crepato, bagnare ivi con la saliva, ovvero acqua e tira el ferro caldo ove tu voli che se rompa el vetro, e quella crepatura seguiterà el ferro caldo e verasse rompendo secondo che tu girai col ferro caldo, e si fosse poco vetro riga con lo smirilglio e co la pietra focaccia tagliente dove tu hai segnato colla biaccha, e rompirassi secondo la riga che avrai facta con la pietra decta con poca forza che tu gli dii con mano, e poi de mantenente che tu l'ài talgliato e che tu lo rompi commictilo insieme suso el disegno che voi fare, e poi lo leva, e poi dipenge a quello lavoro che voi fare cio è casamento, folgliame o altro lavoro.

Löthmittel.

Ich will dir viele Löthmittel angeben, um das Blei der Fenster zu löthen, auch werde ich dir einige andere Regeln von Löthe geben, um Arbeiten von Blei und von Zinn zu löthen. Die Art, welche man einzuhalten hat, um diese Löthmittel zu machen: Merke, dass man viele Löthmittel macht auf verschiedene Arten und nach den Meinungen von verschiedenen Meistern. Aber ich will dich nach meiner Art mein Geheimniss lehren, das ich für das beste Verfahren befunden habe unter allen Vorschriften anderer Meister. Mache deine Löthung auf diese Weise, d. h. nimm ein Stück Blei und ein Stück Zinn und löse es zusammen auf und wenn du es zusammen aufgelöst hast, mache ein kleines Loch in die Erde so tief, dass es dieses Blei und dieses Zinn aufnehme und wirf es hinein, so lange es heiss ist, und wenn du es hineingeschüttet hast, verschliesse unverzüglich das Löchlein mit einem Brettchen, damit die gesagte Löthe nicht dampft und decke es nicht früher auf, bis es kalt ist und ganz in Ruhe, und dieses ist das beste Recept, das man machen kann mit geringen Kosten. Und sage dies nicht anderen Meistern, weil andere Meister es aus zwei Theilen Silber und einem Theile Kupfer machen und dies ist eine grössere Ausgabe. Und jene Art, die ich dir gesagt habe, sie in ein Löchlein zu giessen, behalte als dein Geheimniss, weil deine Löthe flüssiger sein wird als die andere, welche nie ausfüllt und läuft immer dem Eisen nach.

Grundlage des Löthens.

Hier will ich dir sagen die Grundlage des Löthens: Oele mit Oel oder Talg den Ort, wo du löthen willst und vorher raspele sehr gut, wo du löthen willst, und wenn du gut gerieben hast, schmiere mit wenig Oel oder Talg, wie ich dir gesagt habe und lege ein wenig Colophonium darauf. Die beste Art und die schnellste oder rascheste, zu reiben, ist diese: Siehe zu, eine (feine) Feile[11]) aus Kupfer zu haben, welche die Goldschmiede anwenden, um das Silber zu reiben, und mit dieser reibe das Blei dort, wo du löthen willst und reinige sehr gut und lege sehr gut die Löthe an.

Die Löthkolben zuzurichten.

Ich will dir noch das Mittel sagen, die Löthkolben zuzurichten, siehe zu, dass du einen Mahlstein hast oder einen pietra morta[12]) und mache eine längliche Höhlung hinein, die nicht rund sein darf, und in diese Höhlung lege Colophonium, ein wenig Oel und ein wenig Talg und ein

---

[11]) „busci di ramo“: gemeint ist wahrscheinlich eine Feile aus Kupfer, also nicht busci, sondern brusci bezw. bruschi wäre zu lesen; brusco term. techn. für eine feine Feile, wie sie namentlich als chirurg. Instrument verwendet wird.

[12]) pietra morta ist ein brauner, leicht bröckelnder Stein, ähnlich wie unser „Todtliegendes“ in der Geologie.

Saldature.

Vogliote dare de molti modi da fare saldature per saldare i piumbi de le fenestre, eziandio ti dirò de alcune altre regole de saldatura per saldare lavoro de piombo e de stagno. El modo di tenere a fare queste saldature: Nota che de molte saldature si fanno per diversi modi et secondo opinione de molti maestri. Ma io te volglio dire secondo el modo mio el mio secreto, el quale ho ritrovato meglior modo de tucte l'arecepte de gli altri maestri. Fa la tua saldatura in questo modo, cio è piglia una parte pe piombo et una parte de stagno e desfallo insieme et quando l'ài desfacto insieme fa un bucarello in terra tanto cupo che tenga questo piombo e questo stagno e gettalo dentro che sia caldo, e come l'ài gettato dentro tura immantinente la bucarella con una assicella che la dicta saldatura von sfiati, e non la discoprire per fine che non è fredda a suo bello agio, e questa recepta è melgliore se possi fare, con minore spesa. Et questo nol dire con altri maestri perchè l'altri maestri fanno per terzo et è di più spesa. E quel modo che io t'ò detto de metterla in la bucarella tiello per secreto in te, perchè la tua saldatura verrà più corrente che l'altra che mai non sta pregna et è molto corrente de rietro al ferro.

Fundamento de le saldature.

Quì ti dirò el fundamento de le saldature: unze con olio overo sego di candelo el luoco dove vuoli saldare, e prima raspa molto bene dove vuoli saldare, e quando ài molto bene raspato unza con poco d'olio o sego come io to decto, overo vi pone un pocho di pece greca. El miglior modo, e più presto o avante de tempo da raspare si è questo. Fa d'avere uno de questi busci de ramo che adoperano gli orfi a raspare l'argento e con questo raspa i piombi dove voi saldare e necta molto bene e accosta molto bene la saldatura.

A conciare i saldatoii.

Ancora ti voi dire el mezzo da conciare i saldatoii, fa d'avere una pietra di macena, o una pietra morta, e falli dentro una fossecta longhecta che non sia tonda, e in questa fossecta mictigli pece greca cum poco d'olio e un poco di sego e un poco de cera e con questa mistura onge i

wenig Wachs, und mit dieser Mischung schmiere die Löthkolben in dieser Höhlung, d. h. lege die Löthkolben in diese Höhlung, die du in den Stein gemacht hast und so wie du das Eisen aus dem Feuer genommen hast, reibe es mit der Salbe, die ich dir oben gesagt habe und dann habe die Löthe in der Hand und löthe den Ort, wo es nöthig ist.

Das Blei weich zu machen.

Ich will dich über die Frage des Bleies belehren, es hat diese Natur, dass je mehr du es hin und her wirfst, um so härter und roher wird es. Und wenn du das Blei weich machen wolltest, welches hart und roh ist, lass mit ihm zergehen etwas Pech, etwas Wachs und etwas Unschlitt und lasse Alles zusammen zergehen und es wird dir schwarz werden.

Salbe, um Löthkolben zu schmieren.

Recipe: Frisches Fichtenharz, das gut abgestrichen sei (von der Fichte), ebensoviel Colophonium und lasse es zusammen zergehen.

Andere Recepte, um Löthe zu machen, gut wie die erste und dient auch um Orgelpfeifen zu löthen.

Recipe: Von Blei 1 libra, von Zinn 10 Unzen, lasse es zusammen zergehen und thue es in jene gesagte Höhlung und bedecke sie, wie es oben gesagt ist in jenem andern Recept: und dies kostet noch weniger.

Recepte von Löthe anderer Meister.

Recipe: 1 libra Blei, 2 libre Zinn, lasse es zusammen zergehen; diese benützen andere Meister.

Löthe, um Orgelpfeifen zu löthen.

Recipe: 7 Unzen Zinn, 1 Unze Blei, Quecksilber $^1/_2$ Unze, Zinn und Blei zerschmelze zusammen und wenn es geschmolzen ist, nimm es vom Feuer und gieb das Quecksilber, mische es mit einem Stöckchen und giesse es (in Form von Stangen).

Ein anderes Recept, um die gesagten Pfeifen zu löthen.

Recipe: Zinn 3 Unzen, Blei $1^1/_2$ Unzen, Markasit 1 Quentchen, Quecksilber 1 Quentchen, lass Zinn, Blei und Markasit schmelzen und wenn es flüssig ist, gieb Quecksilber dazu.

Ad idem für Orgelpfeifen-Löthe.

Recipe: Blei 2 Unzen, Zinn von Stangen 1 Unze, weisses Markasit $^1/_4$ Unze, Quecksilber 2 Heller schwer, geschmolzenes Blei, Zinn und Markasit, gieb Quecksilber dazu und wirf es in die Höhlung und bedecke es wie das erste Mal, dass es nicht dampfe, bis es kalt ist.

saldatoii in questa fossa da saldare, cio è mictigli in questa fossa ch'ài facta in questa pietra, e così come ài aricavate el ferro fuora del fuoco stropiccialo per questo unguento che io to decto di sopra, e poi abbi la saldatura in mano e salda sopra el luogo dove è di bisogno.

A fare dolce el piombo.

Vogliote advisare sopra el facto del piombo o ha questra natura, che quanto più el tragetti tanto più deventa duro e crudo. E si tu vulissi fare dolce el piombo che è duro e crudo micti a disfare con esso de la pegola, de la cera e del siego insieme e fa desfare ogne cosa insieme e deventerate nero.

Item onguento da ognere saldatoii.

Recipe: cera nova e sia buona rasa de pino, pece greca tanto dell' uno quanto del altro, e fa desfare insieme.

Altre ricette da fare saldature buone come la prima è ancho è buona per saldare canne d'organi.

Recipe di piombo libra I de stago once X fa desfare insieme e mectila in quella fossa decta, in terra, e coprila come è decto in quella altra recepta; e si è ancora di minore spesa.

Item recepte de saldature de altri maestri.

Recipe di piombo libra una, stagno libre due e fa desfare insieme, questa adoperano altri maestri.

Item saldature da saldare canne de organo.

Recipe stagno once VII, piombo once I argento vivo once $^1/_2$ fa desfare lo stagno el piombo ensieme e come desfacto levalo dal fuoco e mictigli dentro l'argento vivo e rimesticalo con un fucello e gectalo in verga.

Un altra recepta per saldare le dette canne.

Recipe stagno once 3 piombo once I e mezza, marchasita dramma I argento vivo dramma I, fa desfare lo stagno, el piombo e la marchasita, e quando fusi, levalo dal fuoco e mectili l'argento vivo.

Ad idem per canne de organi saldature.

Recipe piombo once II stagno de verga once I marchesita bianca uno quarto de oncia, argento vivo dui danari di peso, e desfacto piombo, stagno e marchesita, micti l'argento vivo e gecta in canna, e copri come la prima che non refiati per fine che non è fredda.

Ad idem.

Recipe: Zinn in Stangen 2 Unzen, Blei 1 Unze. Quecksilber $^1/_{16}$ Unze und mache, wie es oben gesagt ist in dem obenstehenden Recept.

Glas zu malen, ohne es zu brennen.

Ich will dir die Art angeben des Malens und die Art, gewisse Farben zu machen, die man auf das Glas aufträgt, ohne es zu brennen, auf welche Art man dies am besten machen kann. Wenn du auf ein Glas Grünspahn und andere Farben, ohne das Glas zu brennen, machen willst, so mahle den Grünspahn oder andere Farben mit flüssigem Lack auf einem Porphyr, und wenn du gut fein gemahlen hast, male jenes, welches du willst, auf das Glas, lasse es dann an der Sonne trocknen und es wird gebrannt scheinen. Oder auch mahle die Farbe mit Leinsamenöl, welches gekocht sei und mahle mit jedem von diesem diejenige Farbe, welche du willst. Und merke, dass das Glas natürlich grün von Natur aus ist. Und will man machen, dass es weiss sei, so legen die Brenner einen Stein hinein, den man „aregavense“ nennt, diesen Stein verwenden diejenigen, welche Pocale von Thon machen, so dass, wenn man davon an den Ofen das richtige Maass, die rechte Proportion setzt, so wird es weiss, wie wir sahen, und wenn du etwas über das Maassverhältniss daran thust, so machst du eine Fleischfarbe und wenn du noch ein wenig mehr als sein Maass daran thust, wird es eine Lackfarbe; der oben angegebene Stein kommt von Catalonien. Das schönste Glas, das man machen kann, ist von gekochtem Hammerschlag von Kupfer. Das Blau macht man von einem Stein, den man von Deutschland bringt und der den Namen „chafarone“ hat. Das feine Gelb macht man von feinem gemahlenem Silber.

Auch kann man ein Gelb machen von Blei und gemahlenem Zinn. Auch macht man ein Gelb mit Weinstein von weissem Wein, welches schöner ist als das oben Gesagte, welches man mit diesem Blei und Zinn macht. Ferner sage ich dir, dass, wenn du gemahlenes Silber auf ein hellblaues Glas setzest, wird es gelb, aber es ist nicht schön und auch nicht hell. Und wenn du gemahlenes Silber auf blaues oder dunkles Glas legst, wird es grün. Merke, dass die oben geschriebenen Sachen die gesagten Farben in den gesagten Gläsern hervorbringen und man macht sie, wenn die Brenner das Glas in dem Ofen geschmolzen haben.

Merke, dass die rothe Farbe von Deutschland kommt, und man weiss nicht, aus was man jene Farbe macht, aber ich sage dir, dass jene rothe Farbe nur auf einer der Seiten und nicht in das Glas gemischt ist, wie die anderen Farben es sind, welche incorporirt sind.

Arbeiten auf rothes Glas zu machen.

So du einen Löwen oder sonst ein Thier oder eine andere Sache auf rothes Glas machen wolltest, schneide das Glas nach der Form des Löwen oder des Dinges, das du eben machen willst. Und habe ge-

Ad idem.

Recipe stagno in verga once II, piombo oncia I argento vivo mezza octava d'oncia, e fa com' è decto de sopra nelle sopradette recepte.

A pengere el vetro senza ricocere.

Jo ti voglio dare el modo del pipenzare e del modo da fare certi colori; che se fanno peso nel vetro senza ricuocere, in che maniera se puo fare per lo melglio modo. Si tu voi depenzare suso in un vetro del verderamo e altri colori senza ricuocere el vetro, macina el verderamo o altri colori con la vernice liquida sopra de un porfido e quando hai ben macinato sotilmente, dipinge quello che tu vuoli sopra del vetro, e poi lassalo seccare al sole e parrà ricotto. O veramente macina el colore con l'olio del seme del lino che sia cocto e macina con ciascheduno de questo quello che tu vuoli. Et nota che ėl vetro naturalmente è verde per sua natura. E vogliendo fare che'l sia bianco, i fornazari vi mettono dentro de una pietra che se chiama aregavense, la quale pietra adoperano quelli che fanno li boccali de terra, sicchè mectendovene alla fornace la giusta ragione et proporzione deventa bianco come noi vedemo; e mectendovene alquanto più che la sua ragione et mesura, fai uno colore incarnato. E mectendovene anche un po più che sua mesura fa un colore de laccha; la sopra decta pietra veni de Catalogna. El più bel vetro che se possa fare de scaglia de ramo ricotta. L'azzurro si se fa di una pietra che se porta de Lamagna che à nome chafarone. El zallo fino sì se fa con l'argento fino macinato.

Ancora se può fare un zallo con piombo e stagno macinati. Ancora se fa un zallo con taso di vino bianco, ch'è più bello che questo de sopre, che se fa con questo piombo e stagno. Ancora te dico che mectendo dell'argento macinato suso un vetro azzurro chiaro si diventa zallo, ma non è bello nè chiaro. E mectendo dell'argento macinato sopra el vetro azzurro o scuro devente verde. Nota che le sopra scripte cose fa fare i dicti colori nelli dicti vetri se si fanno quando i fornazari anno el vetro nelle fornace desfacto. Nota che el color rosso viene della Mangna, e non se sà de che se faccia quello colore, ma io te dico che quello colore rosso si è solamente da luna de le parte e non è misto nello vetro come sono li altri colori che sono incorporati.

A fare lavorio in sul vetro rosso.

Se tu volessi fare uno leone o altro animale o altra cosa sopra un vetro rosso, talglia el vetro alla forma del leone o de quella cosa che tu vuoi fare. E abbi de la cera disfacta come quando se fanno le candele,

schmolzenes Wachs, wie man es bei Anfertigung von Kerzen braucht und lege jenes Stück Glas hinein und ziehe es heraus. Und wenn das Wachs kalt ist, so zeichne auf diesem Wachs, das sich angeheftet hat an dieses Glas, jene Theile des Löwen oder andere Thiere, die du machen willst und kratze der Zeichnung entsprechend von dem Wachse weg, was weiss bleiben soll und wenn du es herausgekratzt hast, gieb acht, Wasser zu haben, welches das Gold von dem Silber scheidet, welches Wasser die Goldarbeiter verkaufen und von diesem Wasser giesse in die Höhlungen, welche du in das ausgekratzte Wachs gemacht hast und lasse dort das Wasser 2 oder 3 Stunden stehen und es wird weiss werden und dann nimm das Wachs weg mit einem Messer, siehe zu, ein wenig Schmirgel zu haben, gestampft mit Blei und reibe es auf dem Glas und es wird glänzend hell und schön. Aber merke, dass, wenn du dieses machen wirst, dass du es auf der Seite der Farbe machst, d. h. dort, wo das Glas die rothe Farbe hat, weil, wenn du es auf der Seite, wo keine Farbe ist, anwendest, würdest du nichts erzielen.

Wenn du die Gläser gelb machen willst.

Wenn du gelb machen willst, wo dieses weiss ist, gieb von jenem gemahlenen Silber hinein, welches ich dir vorhin genannt habe, nämlich in jenem Capitel, wo ich dir von jenen gelben Paternostri gesprochen habe und dieses ist gut anzuwenden. Jetzt habe ich dir vom Wesentlichen gesprochen und wenn du so vorgehst und dich übst, wirst du die Handhabung erfahren.

Wenn du jene gelbe Farbe voller (intensiver) machen willst.

Wenn du jenes Gelb voller an Farbe machen willst, so gieb ein wenig Ocker dazu, welches die Maler anwenden, und wenn du davon zuviel dazu thätest, würde das Glas wieder roth werden, aber es würde keine schöne Farbe sein, sondern wie eine Schmiererei erscheinen.

Das Werk zusammenzusetzen.

Willst du Augen am Fenster ausführen oder etwas Aehnliches, so gieb acht auf andere Werke (Musterarbeiten), fasse es gut in's Auge, wie sie gefügt sind und mache, dass die Schnitte zusammenstossen, jene des oberen Stückes mit jenen des unteren, und du wirst nicht irren können, wenn du so vorgehst.

Das Maass des Bogens.

Die Art, den Bogen zu finden, so du eine Arbeit in die Mauer zu setzen hättest. Theile das Fenster der Breite nach in vier Theile und du wirst den Punkt haben. Auch giebt es Fenster, wo der Bogen so steht, dass es erforderlich ist, in drei Theile zu theilen, aber mache so: Wenn du die Breite des Fensters getheilt hast, setze das Bogenmaass

e mectegli dentro questo pezzo de vetro e tiralo fore. E quando quella è raffreddata, questa cera che è appiccata ed a questo vetro valgli desengnando suso in questa cera, quelle parte del leone od altri animali che tu volissi fare, che tu vuoi che remanga bianca, cava via quella cera che tu ài desegnata; e quando l'arai cavata fa d'avere l'acqua de partire l'oro da l'argento, la quale acqua vendono li auriffici, e de questa acqua mettine dentro a la cavatura che ài facta nella cera cavata via; e lassalavi stare questa acqua doi ore o tre e deventerà bianco. E poi levata via quella cera con un coltello, fa d'avere un poco dello smerilglio pesto col piombo, e fregalo suso e verrà lustro chiaro e bello. Ma nota che quando tu farai questo, guarda dal farlo dallato del colore cio è dove el vetro à el colore rosso, perchè si tu l'acqua che mittissi da lato dove non è el colore non faristi niente.

Se volissi fare zallo i vetri.

Se tu volessi fare zallo dove è questo bianco mictive dentro de quello argento macinato che to decto denanti in quello capitolo dove tò decto che quelli paternostri zalli, e questo si è buono per adoperare. Ora to decta la sostanza, e cosi facendo e praticando vederai la maniera.

Si quello colore zallo volessi fare più pieno.

Si più pieno de colore volissi fare quel zallo mictive dentro un poco de ocrea, la quale adoperano i dipintori, e si tu gli ni mittissi troppo, ritorneria el vetro rosso, ma non seria bello colore che parria uno imbratto.

A comporre il lavoro.

Se tu volissi mectere in opera un lavoro de occhi, o altro affare guarda del gli altri lavori et mira bene come stanno; e fa sempre che li fessi se scontreno insieme quelli del pezzo de sopra e con quelli di socta, e non porrai errare facendo così.

La mesura dell' archo.

El modo de retrovare l'archetto quando tu avissi a mecte un lavoro in muro. Fa che tu parti la larghezza della fenestra in quarto e averai el poncto. Ancora sono de quelle fenestre che l'archetto sta per modo che se converrà partire per tezzo, ma fa così; poi che arai partita la larghezza della fenestra micti el sexto suso al poncto de mezzo. E si tu

(Messform, Sextant) auf den Punkt der Mitte. Und wenn du es nicht anders zu machen wüsstest, mache es so: Setze einen Stab und setze ihn vom Querstab aus, den du angebracht hast, bis zur Spitze des Bogens und dann ziehe mit dem Faden eine Linie auf die Zeichnung, soviel wie du dein Fenster breit machst und dann fahre wieder (mit dem Faden) gegen eine der Enden der Bogenspannung und so weit der Abstand von der Spitze des Bogens bis zum Querstab ist, ziehe mit dem Faden eine Linie über die Zeichnung und an die Mitte des Querfadens lege dein Bogenmaass und du wirst den Punkt ganz genau haben und kannst nicht fehlen.

Andere Art.

Solltest du aber die angegebene Art nicht verstehen, so mache es anders; nimm Papiere, welche zusammengeleimt sind und lege sie auf den Bogen und zeichne rings herum, drinnen oder draussen, mit einer Kohle, und in dieser Form wirst du das Maass erhalten.

Die Art, sich bezahlen zu lassen.

Ich will dir sagen und dich unterrichten über die Art der Bezahlung der Glasfenster, auf drei Arten. Wenn du eine Arbeit von Glasfenstern in Figuren übernehmen möchtest, so musst du diesen Weg einschlagen. Berechne zuerst, was das Glas kostet und die Malerei, das Blei und Eisen und alle Ausgaben, die dazu gehören. Soviel Geld lass dir persönlich geben, so hoch sich alle deine Ausgaben belaufen. Noch unterrichte ich dich über die Frage des Preises für die Fenster. Uebernimm nie, wenn du auskommen willst, für weniger als 4 Gulden die florentinische Elle der Fensterarbeit bei grossen Figuren d. h. berechne Figuren allein mit $3^1/_2$ Gulden, und Historien verkauft man zu 5 Gulden die Elle, allermindestens zu 4 Gulden, und das, was du um weniger machst, dabei würde nichts verdient werden. Und 2 Gulden die Elle, wenn die Person, die dich die Arbeit machen lässt, alle Ausgaben von Blei, Eisen und das Netz und das Gerüst, um die Arbeit auszuführen, bezahlt. Die Berechnung der Bezahlung von Fenstern mit einfachen Fensteraugen, wenn der Arbeitgeber den Rahmen und die Eisen, die in das Fenster gehen, bezahlt, stellt sich auf $2^1/_2$ Gulden.

Ich will dir einige Lehre über die Kunst der Glasfenster geben.

Erstens. An dem Ort, wo du arbeitest, arbeite stark und bleibe an jenem Ort als Arbeiter und reise nicht, wenn du verdienen willst, sonst würdest du nichts erübrigen, und wenn dir doch eine grosse Arbeit von Nutzen unter die Hände käme, ausserhalb des Ortes, an dem du dich niedergelassen hast, so gehe und mache sie und dann kehre zurück an deinen Wohnort und schnell. Wenn man Ehre von der Kunst haben will und die Kunst gut ausüben, muss man ansässig bleiben. Und mache dich nicht über die Kunst der Glasmalerei lustig, welche dich gut ernährt, guten Profit bringt und Nutzen und Ehre.

non sapissi fare altramente fa così; micti una bacchetta, e mettila da quella, che tu ài messo a traverso in fine alla ponta de l'arco, e poi batti un filo in suso el desegno, tanto quanto tu fai larga la tua fenestra, e poi rimicte suso in su in una delle teste del segno, e tanto quanto è dalla ponta dell' archetto a la bacchetta del traverso batti un filo al traverso del disengno, ed al mezzo dal filo dal traverso micti el tuo sexto et arai il poncto necto e non porrai fallire.

Altro modo.

Ma sì questo modo de sopra non intendessi, fa altramente; tolli delle carte che sieno incollate insieme e mictele suso nell' archo e va desengnando di torno in torno dentro o di fore con un carbone e in questa forma arai le misure.

El modo da pagarse.

Vogliote dire et ansegnare el modo del pagamento de le fenestre del vetro, de tre maniere. Se tu volissi torre affare un lavoro de fenestre facte de' figure, tu dii tenere questo modo. Fa prima ragione quello che vale el vetro e la dipentura e piombi e ferri e de tucta la spesa, che ce entra dentro. Tanti denari tolli della tua persona quanto monta tucta questa spesa. Ancora t'aviso, e dico sopra del facto del prezzo de le fenestre. Non fare mai, si te vuoi salvare, ad meno de 4 fiorini el braccio fiorentino del lavoro della fenestra ad figure grande, cio è figure e sole a tre fiorini e mezzo, e a storia sì se vende cinque fiorini el braccio, el manto quattro, e ciò che tu fessi el meno, non v'è serìa guadagno. E doi fiorini el braccio pagando la persona che ti fa fare el lavoro tucta la spesa de' piombi, ferramenti e la rete, e li poncti da mettere el lavorio in opera. La ragione del pagamento de le fenestre da occhi schietti, pagando chi fa lavorare el telaio e i ferri che vanno nella fenestra, si sonno fiorini II e mezzo.

Vogliote dare alcuno ammaestramento dell' arte de le fenestre de vetro.

Primo. In quella terra dove tu lavori, lavora forte e sta fermo in quella terra a lavorare, e non ti movere si voi guadagnare, altramente non avanzaristi nulla, e se pure te venisse un gran lavoro per le mano de utilità a fare fore de la terra dove stai habitante, va e fallo e poi ritorna alla tua stanza e prosto. Ad volere honore dell' arte e far bene in questa arte si è star fermo. Et non ti fare beffe dell' arte del vetro, chè ti si regge bene fa buono profecto e utile e honore.

Im Folgenden will ich dir verschiedene Arten geben, in welchen Formen man das Glas schneiden kann,

d. h. dass es sich breche an jenem Orte, wo du willst und nicht anderswo, um die Stücke zu machen, welche zu den Fenstern nöthig sind. Und zuerst werde ich dir von den Steinen und dann von anderen Sachen sagen, welche nützlich sind, das Glas zu brechen.

Von den Steinen.

Der erste ist der Diamant, und dieser ist der feinste und härteste, welchen man anwenden kann, um das Glas zu schneiden. Der zweite Stein ist ein Stein, den man den schwarzen Hyazinth nennt, welcher gespitzt ist d. h. er hat die Spitze wie der Diamant. Wenn das Glas gezeichnet ist, mit diesem Hyazinth, bricht es so (d. h. wie es gezeichnet wurde). Der dritte ist der natürliche Krystall, wie man ihn in den Bergen findet, der nicht bearbeitet sein darf und welcher spitzig und scharf sein muss; wenn man mit seiner Spitze zeichnet, bricht das Glas. Der vierte Stein ist der Beryll, welcher ein ähnlich beschaffener Stein ist, wie der Krystall und hat dieselbe Wirkung wie der Krystall. Der fünfte Stein, welcher zu ähnlichem Geschäft gut ist, ist der Magnet, welcher das Eisen an sich zieht, dieser ist ein harter Stein und schneidet das Glas gut. Das sechste ist der Schmirgel, den man mehr anwendet als irgend welchen Stein, weil es damit besser geht als mit oben angegebenen, aber die oben angegebenen sind besser und feiner, aber wende diesen an, um weniger Ausgaben zu haben und wenn dir alle diese fehlten, so wende Feuerstein mit einer Spitze oder mit einer Schneide an, und er wird dir gute Dienste leisten.

Dickes, hartes Glas zu brechen.

Ich will dir eine andere Art und Verfahren angeben, Glas zu brechen, welches so dick wäre, dass man es nicht brechen noch zerstückeln könnte mit den oben angegebenen Steinen. Mache es so, nimm ein wenig Schwefel, lasse es in einem Näpfchen zergehen oder in einem anderen Gefäss und wenn es geschmolzen ist, thue einen gesponnenen Faden dazu hinein und befeuchte ihn ganz gut in diesem Schwefel und dann so erwärmt, binde diesen gesponnenen Faden um jenes Glas, das du brechen willst, und wenn du es gebunden hast, zünde an jenem Orte, wo du willst, den Faden an und während der Faden brennt, giesse Wasser auf das Feuer und sofort wird das Glas brechen an dem Ort, wo du den Schwefelfaden gebunden hast, und dieses hält etc.

Andere Art, das Glas zu brechen, um grosse und kleine Stücke zu machen, je nachdem es nöthig ist, um Fenster oder andere Arbeiten zu machen.

Nimm Bleiweiss oder Mennig, löse dieses Bleiweiss oder Mennig, welches von beiden du willst, mit Essig oder mit Wasser, so du keinen

Qui appresso de volglio dare più modi in che forma si può talgliare el vetro

cioè che se spezzi in quello luocho dove tu vuoli e non altrove per fare i peczi che bisongnano a le fenestre. E prima te dirò de le pietre e poi te dirò de l'altre chose che sono utile a rompare el vetro.

Delle pietre.

La prima si è el diamante, e questa è la più fina, e la più dura che se possa adoperare a tagliare el vetro. La seconda pietra si è una pietra che se chiama el iacinto nero, che è impontato cio è ha le ponte come el diamante. Signato che è el vetro con questo iacinto sì se rompe. La terza si è uno cristallo che sia naturale così come se trova nelle montagne che non sia lavorato, e che sia pontuto et aguzzo e con la sua ponta signando el vetro se rompe. La quarta pietra si è il berillo, ch'è una pietra simele facta come è el cristallo, e fa el simile che fa el cristallo. La quinta pietra che è buona a simele misterio è la calamita la quale tira el ferro ad se, questa è dura pietra e talglia el vetro bene. La sexta è lo smiriglio la quale s'adopra più che pietra che sia, perche n'è migliore che non è de le sopradecte, ma le sopradecte sono melgliore e più fine, ma adopra questa per fare manco spesa, e quando anche tutte queste ti mancassero, fa con la pietra focaia con la ponta o vero col tagliente e farate buon servizio ai bisogni.

A rompere il vetro grosso e duro.

Io sì ti voglio dare un altro modo e ragione a rompere un vetro che fosse tanto grosso che non si potesse rompare nè spezare con le soprascripte pietre. Fa così pilglia del solfo un pocho, desfallo in un pignatello, o in altra cosa, e quando è disfacto mictili dentro un filo d'accia e bagnalo bene tucto in questo solfo, e poi così caldo, lega questo filo de questa accia a torno de quello vetro che tu vuoli rompere, et quando tu l'ài legato in quel luogo dove vuoi accendere el fuoco ad questo filo, e mentre che ello arde quello filo mecte dell' aqua sopra quello fuoco e incontanente el vetro se romparà in quello luogo dove arai messo el filo insolfato, e questo tiene ec.

Altro modo da rompere el vetro per fare pezzi grandi e piccoli secondo che è mistero per fare fenestre o altri lavori.

Pilglia della biaccha o minio e destempera questa biaccha o voi minio quale tu voi, e queste doi cose con l'aceto o con l'aqua, si tu non

Essig hättest, auf und wenn du es aufgelöst hast, habe einen dünnen Pinsel zur Hand und zeichne auf das Glas, wo du es brechen willst, und wenn du es gezeichnet hast, habe ein glühendes Eisen und führe es so warm auf die von diesem Bleiweiss gemachte Zeichnung und es wird sich brechen auf der Stelle, wie es oben gesagt ist, wenn du zuvor sie dort mit Speichel oder Wasser befeuchtet hast.

Recept, das Glas glänzend und hell zu machen.

Ich will dir viele Recepte geben, das Glas hell und klar zu machen, sei es dass es dunkel wäre oder rauchig oder staubig und du es wieder verwenden wolltest. Merke, dass alle folgenden Sachen gut sind, das Glas hell und glänzend zu machen; zuerst will ich dir sagen, dass Branntwein, wenn man damit das Glas reibt und es mit ihm sehr gut wäscht, hell macht. Zweitens nimm Urin von Kindern mit ein wenig Salz und reibe mit einem Gras, das man Scheuerkraut nennt, welches jene kaufen, die an der Drehbank arbeiten; reibt man das Glas gut mit diesem Scheuerkraut, so wird es glänzend. Drittens die Lauge (die zur Wäsche verwendet wird); wenn man das Glas damit wäscht und mit diesem Scheuerkraut reibt und mit gesiebtem Flusssand, so wird das Glas glänzend und hell; Oel von Weinstein, wenn man damit das Glas wäscht, macht es hell und klar. Fünftens eine Hand voll Salz zusammen gekocht mit Kleie, reibt man das Glas mit dieser mit Essig zubereiteten Kleie vermittelst des Scheuerkrautes, so wird das Glas sehr hell und klar. Sechstens gebrannter Kalk, gesiebt, und gekocht mit Lauge und das Glas mit Scheuerkraut reiben, das ist ein hervorragendes Recept, um Glas rein zu machen. Und merke, dass diese Gläser einen Tag und eine Nacht in diese Lauge gelegt sein wollen, damit sich der Schmutz, welcher auf besagten Gläsern ist, aufweiche. Siebentens gebranntes Stroh, damit das Glas waschen, mit Essig und gut mit Scheuerkraut und mit Feigenblätten frottiren, macht das Glas sehr glänzend. Achtens Sand, d. h. gesiebten Sand, damit das Glas vermittelst Scheuerkraut und ein wenig Kork reiben, macht das Glas sehr hell. Neuntens ungelöschter Kalk, gesiebt, damit das Glas reiben, macht es hell. Zehntens gestossenes Glas mit einem Filz eingerieben, macht sehr hell. Elftens Hefen-Alaun, damit das Glas gut reiben, macht es hell und klar. Zwölftens Hammerschlag von Eisen, gesiebt, das Glas mit einem Stück Sack oder Filz gerieben, macht es hell und glänzend. Dreizehntens Schmirgel, mit einem Tuch eingerieben, macht hell und leuchtend. Vierzehntens gestampfter Bimsstein, das Glas damit, mit Scheuerkraut und mit Essig gerieben, macht hell. Fünfzehntens gestampfte Eierschale damit und dem Scheuerkraut gerieben, macht hell.

Zu machen, dass es wie neu erscheine.

Will man diese Gläser ganz glänzend machen, so dass sie wie neu erscheinen, so wollen sie für einen Tag oder zwei in Essig, in dem eine Hand voll Salz aufgelöst ist, aufgeweicht sein, dann reibe man sie mit den besagten Sachen gut auf gesagte Art und wasche sie mit ein wenig

avissi dell' aceto; e quando l'ài destemperato abbi uno penello sotile, e segna sopra el vetro dove voi rompere, e quando l'ài segnato abbi un ferro infocato cusì caldo sopra el sengno de questa biaccha, e romparasse incontanente come è decto de sopra, si vi bangnarai prima con la saliva o aqua.

Recepta da fare el vetro lustro e chiaro.

Volgliote dare molte rececte da fare el vetro lustro e chiaro e lucente, o che fosse obscuro o affumato o impolverato, il quale vetro volissi ritornare in opera. Nota che tutte le infrascripte cose sonno buone da reschiarare e far necto el vetro; prima te dirò che l'acquavite sfrecandone el vetro, e lavandolo con essa molto el fa necto. Secondo tolli l'urina delli fanciulli con un poco de sale e sfrega con un' erba che si chiama asprella, la quale comprano quelli che lavorono al torno, sfregando el vetro con questa asprella molto, el fa lustro. Terzo la lexiva dello bocato lavandone el vetro e sfrecandone con questa asprella e de la rena de li fiumi stacciata, fa chiaro el vetro e lustro; l'olio del taso lavando el vetro con esso el fa chiaro e lustro. Quinto un pugno de sale e bullire insieme con remolo, e fregando poi con questo remolo facto con l'aceto con questa asprella, molto fa chiaro e lucente. Sexto la calcina del forno, stacciata e bollita con la lixiva della bocata, e fregando el vetro con l'asprella questa è sopra omne rececta da far necto el vetro. Et nota che questi vetri volgliono aver messi a mollo nella lixiva per un dì e una nocte, che la rozza che è sopra i detti vetri se maceri. Sectimo la palglia arsa e lavarne el vetro con l'aceto, e stripiezzare bene con l'asprella e con folglie de fico molto fa lucente el vetro. Octavo la rena cioè el sabbione stacciato sfregarne el vetro con l'asprelle con un poco de sugro fa el vetro chiaro molto. Nono la calcina viva stacciata sfregarne el vetro el fa necto. Decimo el vetro pisto e sfregarvelo con un feltro fa molto necto. Undecimo l'alume de feccia sfregarne el vetro fa molto chiaro e necto. Duodecimo la scaglia de ferro stacciata sfregarne el vetro con un pezzo de sacco o feltro. Decimo terzo lo smirilglio fregando con un sacco fa necto e lucente. Decimo quarto la pomice pesta fregandone el vetro con l'asprella e con l'aceto fa necto. Decimo quinto la scorsa dell' ova peste sfregando con l'asprella fa necto.

A fare che paia novo.

Volendo fare perfectamente lucenti questi vetri che paiono nuovi volgliono esser messi a mollo per un dì o doi in l'aceto nel quale vi sia desfatto un pugno de sale, e poi sfregandolo con ciascheduna de queste cose supra scripte nel decto modo, e poi lavandolo con un pocho de aqua

klarem, lauem Wasser, so werden sie wie neu erscheinen. Merke, dass die frisch gemachte Lauge, um die Fenster zu waschen, warm sei, bevor sie sich erhellt, dann macht sie sie hell und klar.

Die Art, die Formen zu machen.

Ich will dir die Art sagen, die Bleiformen für die Fenster zu giessen, nämlich das Blei für die Verbindung der Gläser. Die Formen macht man von mehreren Dingen, je nach der Meinung von einigen Meistern dieser Kunst. Einige giebt es, die machen ihre Formen von Marmor. Einige von Travertin. Einige von Mühlsteinen. Einige von Eisen. Einige von Blei.

Aber ich will dir sagen, welche von allen diesen Sachen die besten zu benützen sind und länger halten und nicht springen bei der Hitze des Bleies. Merke, dass die Formen, die man aus 2 Bleistangen macht, die besten Formen, die man gebrauchen kann, sind und sicherer als die anderen. Und merke, dass, wenn du das Blei giessen willst, du vorher die Form ölest mit einem Schwamm mit Leinöl oder mit Olivenöl und mit zerflossenem Talg, und wenn du es so vier oder fünfmal oder sechsmal gegossen und die Bleistangen herausgezogen hast, öle die Röhrchen der Formen mit dem besagten Schwamm, und diese sind die besten Formen, welche man verwenden kann. Die zweiten Formen, welche hinter diesen zurückstehen, sind jene aus weichem Mühlsteine gemacht; der darf aber nicht hart sein, sonst springt er durch die Hitze des Bleies, und ähnlich sind jene von Marmor, welche durch die Hitze des Bleies und wegen ihrer Härte springen, sie sind durchaus nicht dauerhaft, und jene von Eisen verbinden sich niemals gut mit einander. Merke, dass jenes Blei, von dem du die Formen machst, mit Kupfer gemischt sein will; und es seien 4 Theile Blei und 1 Theil Kupfer; nachdem Kupfer und Blei geschmolzen sind: mische gut das Eine mit dem Anderen und giesse es zu Stangenformen und glätte sie, damit sie sich gut verbinden, mache die Röhrchen nach der Form des Laufes und öle, wie es oben gesagt ist, wenn du das Blei hineingiessen willst, mit Oel oder am Rauch der Lampe oder über dem Rauch der Kerze von Talg, weil jener Rauch oder anderweitige Oelung das Blei nicht ankleben lässt, welches du in die Formen schüttest. Und merke, dass, wenn du Talg oder Wachs in das Blei, wenn es aufgelöst ist, schüttest, wird es sehr zusammenhängend in der Guss-Form. Und merke: wenn du diese Formen von Blei machen willst, und wenn du nicht weisst, wie sie zu machen sind, so siehe zu, eine Form aus einem Stein zu machen, der nicht zu hart sei, wie es Marmor oder andere ähnliche Steine von Kalk sind, welche nicht gut sind, wegen ihrer Härte, weil sie, wenn sie sich erhitzen, von der Hitze des Bleies springen und die Röhrchen verderben werden, so dass es gut für dich sein wird, dich umzusehen nach einem Stein, wie jene sind, daraus man die Formen der Zinnschüsseln macht, oder nach einem Mühlstein oder nach anderem ähnlichen Stein.

Deo gratias Amen.

---

chiara tepida, sciucchi parranno nuovi. Nota che la lexiva facta frescha per lavare le fenestre cioè sia calda prima che ella si reschiari, fa necto e chiaro.

El modo a far le forme.

Jo sì ti volglio el modo delle forme da gettare i piombi de le fenestre, cio è quelli da i legamenti dentorno ai vetri. Le forme se fanno de più cose secondo la opinione de alcuni maestri de questa arte. Alcuni sonno che fanno le suoi forme de marmo. Alcuni de travertino. Alcuni de macine. Alcuni de ferro. Alcuni de piombo.

Mai io te volglio dire de tucte queste cose e forme quale sonno melgliore che se possino usare e che durino più, che non si rompano per lo caldo del piombo. Nota che le forme che se fanno de doi vergoni di piombo sonno le melgliore forme che se possano usare e più secure, che l'altre. Et nota che quando du voli gettare i piombi, se vole prima ongere con una spongia con olio de semente o con olio de oliva, o con sego desfacto, e cusì come tu ài gettato 4 o 5 volte o 6, tracti i piombi, onge i canaletti de le forme con la decta spogna, e queste sono le più perfecte forme che se possino usare. Le secondo forme che sonno derietro a queste sono quelle facte de macinenga tenera che non sia dura, che se spezza per lo caldo del piombo, el simile fanno quelle de marmo, che per lo caldo e sua durezza le fa rompere e non durano per niente, e quelle de ferro non se congiungono mai bene insieme. Nota che quel piombo de che tu voi fare le forme, vole essere mesticato col ramo; e sieno 4 parte de piombo e 1 de ramo, fa che fuso el ramo, el piombo, mestica bene l'uno con l'altro e gecta dai vergoni e spianali, sicchè se congiungano bene, fa i canali secondo la forma de li tiranti, e onge come è decto de sopra quando voli gectare li piombi con olio, o al fumo sopra una lucerna, o sopra el fumo de la candela de sego perchè quel fumo o altra ontione non lascia appicciare el piombo che tu getti nelle forme. Et nota che mectendo del sego o della cera nel piombo quando ello è desfacto el fa molto aderente nella forma a gectare. Et nota, volgliendo tu fare queste forme de piombo per non avere el modo da farle, guarda de farne de una pietra che non sia troppo dura come è il marmo, o altra pietra simile da calcina che non è buona per la sua durezza, che quando è calda per lo caldo del piombo se rompe e guastanse i canali sicchè te convene guardare de trovare una pietra come quella de che se fa le forme de le scudelle do peltro, o pietra macinenga o altro pietra simile.

Deo gratias Amen.

Italienische Gemälde im Louvre.

Kritische Notizen zu den im neuesten Katalog angeführten Bildern, sowie zu den vielen neuen Erwerbungen.

Von **Emil Jacobsen.**

(Fortsetzung.)

Lodovico Mazzolino. 265. Christus dem Volke predigend. Das Bild zeigt Aehnlichkeit mit dem Stile des Meisters, aber dabei abweichende Züge. Es ist wahrscheinlich von demselben, wohl vlämischen Nachahmer von Mazzolino und Dosso, von dem auch in der Doriagalerie ein Bild und zwar ein besseres sich befindet.[37]

Bart. Montagna. 1394. Musicirende Kinder. Fragment einer Predella. Bezeichnet. Neue Erwerbung. Nicht im Katalog.

Domenico Panetti. 276. Geburt Christi. Das kleine Bild ist augenscheinlich ferraresisch, hat aber mit Panetti nichts zu thun. Venturi schreibt es einem Nachahmer Mazzolino's zu. Für Ercole Grandi, dem es neuerdings zugeschrieben ist, dürfte es jedenfalls zu schwach sein.

Francesco Pesellino. 288. Gemälde in drei Abtheilungen: 1. Christus im Grabe, 2. heiliger Cardinal, der zwei an den Ohren aufgehängte Jünglinge stützt, 3. Erscheinung eines hl. Cardinals vor einem Bischof. Diese drei Bildchen, Bruchstücke eines grösseren Altarwerkes, die auch von Mary Logan der Schule Pesellino's zugeschrieben werden,[38] tragen entschieden umbrisches Gepräge und haben mit Pesellino nichts zu thun. In L'Arte 1901, S. 346 ff. giebt Venturi Reproductionen von den Bildern und schreibt sie dem frühen, von Niccolo Alunno beeinflussten, Fiorenzo di Lorenzo zu. Er hat zweifellos Recht. Ausser den von diesem Forscher angeführten sehr beweiskräftigen Vergleichspunkten möchte ich noch Einiges hinzufügen: Das Gefälte in unseren Bildchen stimmt sehr mit dem in den Frühwerken von Fiorenzo. Man vergleiche es mit dem-

[37]) In seinem kritischen Werke „La Galleria Crespi" hat Venturi auf die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder aufmerksam gemacht.

[38]) Gazette des Beaux Arts 1901. S. 341.

jenigen auf den in der Galerie zu Perugia sich befindenden Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernardino, die dem Fiorenzo zukommen, sowie auch mit dem auf seinem frühen Triptychon ebendaselbst, und schliesslich, was wohl entschieden für die Meinung Venturi's spricht, vergleiche man „Christus im Grabe“ in der Predella zum ebengenannten Triptychon mit der Pietà im Louvre und man wird finden, dass die beiden Darstellungen identisch sind.[39])

Piero della Francesca. 1300a: Maria das vor ihr auf einer Brüstung liegende Kind anbetend. Nicht im Katalog. Eine der wichtigsten Erwerbungen der letzten Jahre, schon mehrmals in der Litteratur erwähnt. Das Bild wird jetzt ziemlich allgemein dem Baldovinetti zugeschrieben. Ein schmales Band schlingt sich um den kleinen Körper des Kindes, wohl ursprünglich für eine Inschrift bestimmt. Die Landschaft hat viel Aehnlichkeit mit dem Fresco von Baldovinetti im Vorhof der Annunziata zu Florenz. In den Uffizien eine Madonna, die auf ähnliche Weise das Christuskind anbetet. Die grösste Aehnlichkeit hat unsere Madonna mit der Jungfrau in der Verkündigung von San Miniato. Baldovinetti hat einen ganz bestimmten drollig-naiven Kindertypus, welcher sich in seinen Bildern beständig wiederholt. Auch dieser zeigt sich, wenn auch etwas verfeinert, im Louvrebild.[40])

---

[39]) In seinem schönen Werke über Francesco Pesellino hat Dr. W. Weisbach gewiss viele Leser durch die Behauptung überrascht, dass die Predellenbilder Nr. 157 und 258 in der florentinischen Akademie mit Legenden der hhl. Cosmas und Damian nicht wie bisher Angelico, sondern dem Pesellino zuzuweisen sind. Diese Zuschreibung lässt sich unmöglich aufrecht erhalten. Ich lege weniger Gewicht auf Nr. 257, die so schlecht erhalten ist, dass die Eigenhändigkeit sich nicht mit Sicherheit constatiren lässt, aber Nr. 258 mit der Bestattung der Heiligen ist und bleibt eine höchst charakteristisches Werk des Fra Angelico. — So viel ich weiss, sind noch keine Handzeichnungen von Fiorenzo di Lorenzo namhaft gemacht. In den Uffizien werden ihm keine zugeschrieben. Es giebt jedoch ebendaselbst mehrere, wenn auch unter falschen Namen. Ich erlaube mir folgende kurz zu nennen:

Rahmen 18 Nr. 252 Gottvater den Körper Christi haltend, unten sitzend Maria und Johannes. Feder. Castagno zugeschrieben. Gesichtstypen, Faltenwurf, Handformen deuten jedoch auf Fiorenzo. Auch fehlen weder das „faunartig zugespitzte Ohr“ (Morelli) noch „le mani cadenti, come slogate“ (Venturi). Nr. 253, Madonna mit Kind, zeigt dieselbe Technik und ist ihm wohl auch zuzuschreiben.

Rahmen 56 Nr. 194 Knieender Engel. Feder. Botticelli genannt. Zu vergleichen mit dem stehenden Engel oben links auf der „Maria in Glorie“ in der Galerie zu Perugia. Scheint mir jedoch Copie.

Rahmen 26 Nr. 379. Stehender, drapirter Jüngling. Sehr bemerkte Federzeichnung gewöhnlich Pesellino genannt, aber der Gesichtstypus, die blechernen, hartgebrochenen Falten deuten auf Fiorenzo.

Rahmen 249 Nr. 1300F. Sitzender Apostel. Getuschte Federzeichnung. Anonimo Artefice di Scuola Umbra. Sec. XV genannt.

[40]) Das Bild befand sich früher in der Coll. Duchatel und wurde 1898 für 130 000 Frcs. erworben. — Es ist merkwürdig, dass derselbe Kindertypus, nur fader und grober, bei Neri di Bicci, und zwar durchgängig, vorkommt.

Piero di Cosimo. 289. Krönung Maria's. Nur die Landschaft zeigt Anklänge an seinen Stil, sonst ist das Bild ihm so unähnlich, dass ich kaum weiss, ob es als Schulbild zu betrachten sei. Ein neuerer Kritiker möchte es als Spätwerk Piero's anerkennen. Es stimmt jedoch mit dem Stile des Meisters in keiner Periode überein. Solche Putti hat z. B. Piero nie gemalt. Lafenestre und Richtenberger identificiren das Bild mit dem von Vasari erwähnten Gemälde, das Piero für eine Kapelle in San Piero Gattolini malte „vi fece una Nostra Donna a sedere, con quattro figure intorno e due Angeli in aria che la incoronano". — Aber diese Beschreibung stimmt gar nicht mit dem Bild überein.

Bernardino Pinturicchio. 290. Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen. Nicht allgemein als eigenhändiges Werk anerkannt, doch dem Meister sehr nahestehend.

Giulio Pippi, Romano genannt. 291. Geburt Christi. Zu Mantua für St. Andrea gemalt. Spätbild. Manierirt und schwülstig. Das Colorit schwärzlich. Die Falten stark geschwungen. Von Raffael keine Spur. Das Bild wird ausführlich von Vasari beschrieben.[41])

Pisanello. Bildniss einer jungen Frau im scharfen Profil nach links. Blumengrund mit Nelken und Caprifolien, über welchen Schmetterlinge flattern. Neue Erwerbung, die sich früher in der Coll. Felix Bamberg in Paris unter dem Namen Piero della Francesca befand. Die Vergleichung mit dem Bildniss des Lionello d'Este in der Galerie zu Bergamo (Coll. Morelli) beweist, dass Pisanello der Autor ist. Nach Venturi dürften wir auch hier eine Persönlichkeit aus dem Hause Este vor uns haben, es fehlen uns jedoch die ikonographischen Hülfsmittel, um entscheiden zu können, „se ci troviamo innanzi a Verde, a Lucia o ad altre figlie di Niccolò III".[42]) Das Bildniss hat durch Uebermalung verloren. Nicht im Katalog.

Jacopo Ponte. 296. Die Thiere ziehen in die Arche hinein. Schöne Landschaft im Hintergrund. Zum Theil eigenhändig. — 297. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Wohl eher Leandro. — 298. Die Hochzeit zu Cana. Schulbild. — 299. Die Kreuztragung. Echtes Werk Jacopo's. — 300. Die Kreuzabnahme. Meines Erachtens Francesco Bassano. — 301. Die Weinernte. Entweder von Francesco oder Spätbild von Jacopo. — 302. Bildniss des Bildhauers Giovanni di Bologna. Es ist vielleicht das-

---

Sollte dieser Neri, der für die florentinische Malerei im Quattrocento ein Hemmschuh und wahres Unglück war, auch der Lehrer Alesso's gewesen sein? Vasari nennt nicht seinen Lehrer. Da Neri di Bicci neun Jahre älter als Baldovinetti war, ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass er durch seine Lehrerschaft auch die Entwicklung dieses Meisters aufgehalten habe. Ich benutze die Gelegenheit, um auf Alesso's schönen und sehr charakteristischen, soviel ich weiss, von Niemand erwähnten Cherubimfries des Chorbogens von S. Trinita in Florenz aufmerksam zu machen.

[41]) Vasari V. 545.

[42]) Archivio Storico dell'Arte II, 165.

selbe Portrait, welches seiner Zeit im Besitze von Baldinucci war. Er erwähnt es in der Biographie des Meisters als ein von ihm sehr hochgehaltenes Werk.

Bart. Ramenghi, Bagnacavallo genannt. 309. Die Beschneidung. Ist vielmehr von Giulio Romano, wie schon Morelli bemerkt hat und zwar dürfte es noch aus der letzten Zeit seiner römischen Periode herrühren.

Guido Reni. 321. St. Sebastian. Wohl eher von seinem Nachahmer Cavedone. Sehr schwarze Schatten.

Jacopo Robusti, Tintoretto genannt. 335. Susanna im Bade. Eine umfangreiche, aber ziemlich schwache Darstellung, hinter dem Bilde in Wien sehr zurückstehend. Die Auffassung geht in ihrem Naturalismus bis in's Geschmacklose. Susanna, die das Publicum coquett anblickt, wirkt schon durch ihre gespreizte Beinstellung unschön. Zwei Dienerinnen sind mit ihr beschäftigt: die eine mit dem Haar, die andere schneidet ihr die Nägel. Im Teiche tauchen Enten und hüpfen Kröten. Dichter Wald mit hohen, schlanken Bäumen. Im Hintergrund die beiden Greise. — 336. Das Paradies. Der Katalog bringt es nicht in Zusammenhang mit dem Colossalgemälde im Dogenpalast. Es ist doch wohl als Studie zu betrachten, wenn es auch in der Composition vielfach abweicht.[43]) Es macht den Eindruck einer Vision und enthält viele geniale Züge. — 337. Selbstbildniss. Bezeichnet.[44]) — 1464. Kleine Pietà. Skizzenhaft. Kann echt sein. Neue Erwerbung. — 1468. Susanna im Bade (Coll. la Caze). In diesem Schulbild hat Susanna dieselbe eigenthümliche Stellung wie in dem oben erwähnten Bilde; auch andere Züge wiederholen sich. — 1470. Bildniss des Pietro Mocenigo. Zu schwach für Tintoretto selbst. — 1471—1472. Portraits. Schule Tintoretto's.

Cosimo Roselli. 347. Maria in der Glorie. Es gehört in eine kleine von Bode zusammengestellte Gruppe von Bildern, deren Autor nach einem Gemälde in der Berliner Galerie „Meister des Rossi-Altars“ genannt wird. Ihm kommt auch die Ausführung der Himmelfahrt oder Krönung Maria's in London zu,[45]) auch andere Gemälde in Berlin, Turin etc. Er ist ein nicht zu verachtender Meister aus der Schule Verrocchio's. Man hat seine Identität mit Francesco Botticini behauptet. Die Wahrheit ist, dass wohl einige von den ihm zugeschriebenen Gemälden dem Botticini zuzuweisen sind, andere aber nicht.[46]) Die Gestalt der

---

[43]) Eine eigentliche Skizze dazu befindet sich im Prado. Ueber diese vergl. Henry Thode. Tintoretto. 1901. S. 121 u. f.

[44]) Ein anderes Selbstbildniss unter den Künstlerbildnissen der Uffizien. Thode will dies „herrliche Greisenbild“ nicht als Selbstbildniss gelten lassen. Es kann aber kein Zweifel sein, dass auch dieses Portrait die Züge des alten Meisters zeigt.

[45]) Vergl. meinen Aufsatz über die Londoner Nationalgalerie.

[46]) Nach Vergleich mit seinen beglaubigten Werken in Empoli möchte ich einige Bilder nennen, welche mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Francesco Botticini beigelegt werden können: in St. Spirito zu Florenz das Altarwerk S. Monica

Magdalena begegnet uns sehr ähnlich in der Trinità zu St. Spirito in Florenz, die jedoch weder von Raffaellino del Garbo noch von Granacci ist, und in einem Bilde von Lorenzo di Credi im Museum zu Berlin, sowie auch in einem ebendaselbst sich befindenden Thonmodell von Verrocchio und geht vielleicht zuletzt auf ein Urbild Donatello's zurück. Die Trinità in S. Spirito geht meines Erachtens auf die Trinità der Nat. Gallery zurück, welche sie fast genau reproducirt und ist dem Gehülfen Pesellino's für dieses Bild zuzuschreiben, dieser sei nun Pier di Lorenzo oder der sogenannte Compagno di Pesellino. Hierher gehört auch der sogenannte Volto santo di Lucca bei William Fuller Maitland Esq.

Rosso Fiorentino. 352. Die Ausforderung der Pereiden. Interessant dadurch, dass es zeigt, wie dieser Florentiner, der in seiner Heimathstadt ein schwacher Nachahmer von Pontormo war, in Frankreich unter andere Ein-

---

mit Ordensschwestern, in der Akademie ebendaselbst S. Augustin und S. Monica (Nr. 59 und 60), Tobias mit Rafael (Nr. 154) und Andreas vor dem Kreuze knieend (Nr. 30). In der kleinen Sammlung von S. Apollonia: Grablegung mit dem hl. Bernard, Sebastian und der Magdalena. Von den Bildern, die Bode dem Meister des Rossi-Altars zugeschrieben hat, dürften, wie gesagt, nur einige dem Botticini gehören. Darunter das oben erwähnte Nonnenbild in S. Spirito, die Kreuzigung (Nr. 70 A) wonach die ganze Serie benannt ist, die Krönung Mariä Nr. 72, beide in der Galerie zu Berlin, das Hieronymusbild in London (Nr. 227) und die Krönung Maria's in Turin. Andere zeigen namentlich in den Engeln feinere und graziösere Gestalten, die vom Stil Botticini's abweichen und eher an das Tobiasbild mit den drei Engeln in der florent. Akademie erinnern. Was endlich die beiden Gemälde, das Madonnenbild Nr. 296 und das Tobiasbild Nr. 781 in London, betrifft, sowie auch das eben erwähnte, ihm auch zugeschriebene, Tobiasbild in der florent. Akademie, so möchte ich diese ganz aus dem Werke Botticini's streichen. Das letztgenannte Bild hat Jaques Mesnil neuerdings als ein Werk des sonst unbekannten Chimenti di Piero nachzuweisen versucht (Gazette des Beaux-Arts, 1902, S. 252). Was die beiden Londoner Bilder betrifft, so lässt es sich stilistisch nachweisen, dass sowohl das Tobiasbild wie das mehr entwickelte Madonnenbild zusammen mit einer Anzahl Gemälde, wovon ich die Anbetung des Kindes bei Lord Battersea (New Gallery Nr. 93), die Maria mit dem Kinde in der Coll. Mumm zu Frankfurt, die Madonna mit dem stehenden Kinde Nr. 108 der Berliner Galerie, die Madonna mit dem Engel im Museo Poldi-Pezzoli nenne, mit sicheren Werken des Piero del Pollajuolo zusammenhängen. Einige dieser, wie namentlich die beiden erstgenannten, dürften eigenhändige und zwar vom Bruder unabhängig geschaffene Werke, wohl aus einer frühen Periode, sein. Andere dürften ihm mehr oder weniger nahestehende Werkstatt- und Schulbilder sein. — Ein für Botticini ungewöhnlich ansprechendes Bild ist die Anbetung des Kindes Nr. 364 in der Pittigalerie. Ich glaube jedoch, dass der Entwurf zu diesem Bilde einem besseren Meister gehört. Dem Botticini nahe stehen auch die Halbfigur Gott Vaters (Nr. 30) in der florent. Akademie, Scuola fiorentina genannt, ein anderes Nonnenbild, in der Composition dem in S. Spirito ähnlich, bei Ch. Butler Esq. (New Gallery 1894 Nr. 3), eine Dreieinigkeit in der Sacristei von St. Croce, sowie auch die eigenthümliche Kreuztragung, Madonna dello Spasimo genannt, in einer Kapelle im linken Querschiff von S. Trinità zu Florenz. Von ihm möchten vielleicht auch die Zeichnung in den Uffizien, Rahmen 62, Nr. 123 F: der Engel befreit Petrus, herrühren.

flüsse kam, vornehmlich wohl doch unter die seines Gehülfen Primaticcio[47]).

Pier Francesco Sacchi. 354. Die vier Kirchenväter. Der Gegenstand ist durch den Titel nicht erschöpfend bezeichnet. Denn wenn auch die vier würdigen und machtvollen Gestalten durch Ornate und Attribute als Kirchenväter bezeichnet sind, so sind sie durch die sehr hervortretenden Symbole: Engel, Löwe, Ochs und Adler andererseits als Evangelisten gekennzeichnet. Die Situation ist die traditionelle: Ambrosius schneidet die Feder, Hieronymus hält einen Augenblick in seiner Arbeit ein, die Feder in der erhobenen Hand, Augustinus deutet auf Etwas im Buch, indem er sich an den Adler wendet. Nur Gregorius schreibt. Das Bild scheint von einem Maler zu stammen, welcher seine künstlerische Erziehung schon im Quattrocento bekommen hat und zwar sind paduanische Einflüsse am meisten sichtbar. Doch kann unser Sacchi mit dem Pier Francesco Sacchi, von dem Lomazzo erwähnt, dass er um 1460 in Mailand thätig war, nicht identisch sein. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Mittheilung auf einem Irrthum beruht. Die Ueberzeugung Mündler's, dass Sacchi Moretto's Lehrer war, kann ich nicht theilen. Bezeichnet: PETRI-FRANCISCI-SACHI-DE PAPIA OPVS 1516.[48])

Raffaello Santi. Es giebt keine Galerie, auch nicht in Italien, wo so viele Werke dem Raffael zugeschrieben werden, wie im Louvre. Im Katalog stehen nicht weniger als dreizehn Gemälde auf seinen Namen notirt. Unter diesen sind jedoch nur vier als ganz eigenhändige Werke zu bezeichnen. Diese sind die beiden Jugendwerke St. Georg und der kleine St. Michael, das Bildniss des Castiglione und „la belle Jardinière“. Doch selbst für das letztgenannte Bild ist dies vielleicht nicht buchstäblich wahr, wenigstens theilt Vasari mit, dass Ridolfo Ghirlandajo nach Raffael's Abreise von Florenz das Bild vollendete.[49])

Wenn man die Raffaelischen Gemälde, was mir practisch erscheint, in drei Klassen eintheilt und als erste Klasse solche bezeichnet, welche ganz eigenhändig sind, als zweite die, an welchen Schüler theilgenommen haben, als dritte die, welche in Raffael's Atelier nach seinem Entwurfe ausgeführt sind, dann würde die Louvregalerie von erster Klasse höchstens vier, von zweiter Klasse keine, von dritter Klasse wieder kaum mehr als

---

[47]) In einem der oberen Säle des Palazzo Vecchio zu Florenz befinden sich vier bis jetzt unbekannte Bilder von Rosso Fiorentino (daselbst ohne Benennung), die in eine Serie der Passionsgeschichten Christi gehören. Auch die beiden dem Pontormo zugeschriebenen grossen Marienbilder Nr. 163 der Galerie Corsini und Nr. 56 der Coll. Feroni, gehören vielmehr dem Rosso. Für das Christkind im letztgenannten Bild eine (unerkannte) Vorzeichnung in den Uffizien (Rahmen 183, Nr. 654).

[48]) In der Berliner Galerie eine Kreuzigung von dem Meister bezeichnet und 1514 datirt.

[49]) .... Il quale nella partita di Raffaello rimase al Ridolfo del Ghirlandajo, perch' egli finisse un panno azurro che vi mancava. Ed. Milanesi IV. S. 328.

vier Bilder besitzen. Die übrigen sind Copieen, Schulbilder oder gehören ganz anderen Künstlern an. — 363. Die Jungfrau mit dem Schleier. Der Entwurf geht wahrscheinlich auf Raffael zurück. Die Ausführung gehört einem der besten Schüler, Penni oder Giulio Romano, welcher das Bild wahrscheinlich nach einem Entwurfe Raffael's gemalt hat. Es kann also nur als Raffaelisches Werk dritter Klasse bezeichnet werden. — 364. Grosse hl. Familie. Die Ausführung ist nicht von der Hand Raffael's, sondern sicher von Giulio Romano. Wenn wir das Bild durch eine Diagonale, welche von oben rechts bis unten links geht, theilen, zerfällt dasselbe in zwei Hälften, wovon die rechte nach Dollmayr von Giulio Romano, die linke dagegen von Penni gemalt sein soll. Ich kann diese Ansicht nicht theilen. Das Bild scheint mir von einer Hand gemalt, wenn auch das Motiv mit dem Blumen streuenden Engel später von Penni benutzt worden ist in seinem zusammen mit Giulio Romano gemalten Altarwerk im Vatican. Raffael wusste sehr gut, warum er diese (angefochtene) Figur anbrachte. Durch sie kommt eine Exaltation in's Bild hinein, welche die sonst ziemlich alltägliche Scene in eine höhere Sphäre erhebt. Das Bild ist bezeichnet auf dem Mantelsaume der Madonna: RAPHAEL VRBINAS I · D · X · VIII ROMAE. Dies besagt aber nur, dass es im Atelier des Meisters ausgeführt ist. [50]) — 365. Kleine heilige Familie. Vielleicht nach Raffael's Tod von Giulio Romano ausgeführt nach dem Original des Meisters, woran aber vielleicht auch Giulio betheiligt war. Morelli giebt das Bild in seinen Kunstkritischen Studien III S. 67 dem Girolamo Marchesi da Cotignola. Ob er ihn nicht mit einem Anderen verwechselt, denn mit diesem, auch in unserer Galerie vertretenen Meister hat es doch gar nichts gemein. Das Original, welches Raffael im Auftrag der Fürstin von Mantua, Isabella Gonzaga, malte oder jedenfalls in seinem Atelier malen liess, hat man lange als verschollen betrachtet. Es sprechen jedoch Gründe dafür, dass es das Bild ist, welches vor nicht langer Zeit aufgefunden wurde und sich jetzt in der Coll. Roussel zu Nanterre bei Paris befindet. — 366. Johannes der Täufer. In der Tribuna befindet sich ein ähnlicher Johannes, der von Crowe und Cavalcaselle dem Giulio Romano, von Dollmayr Francesco Penni zugeschrieben wird. Der letztgenannte Forscher nennt das hiesige Bild eine Copie nach dem Tribunabild. Das kann es jedoch nicht sein, da es in mehrfacher Hinsicht beträchtlich abweicht.

---

[50]) Eine Naturstudie, Röthel, wohl von Raffael's Hand, hier im Louvre. Zwei Blätter mit Röthelzeichnungen in den Uffizien. Das eine (Rahmen 266 Nr. 335) mit zwei sehr ausgeführten Draperiestudien, wird gewöhnlich als Copie betrachtet. Mit Unrecht. Denn das Blatt würde in diesem Fall nicht zwei verschiedene Studien zeigen, wovon nur die eine Aehnlichkeit mit dem Bilde hat, zweitens weil auch diese abweicht und die beiden Studien reicher und detaillirter sind als im Gemälde. Wohl von Giulio Romano. Das andere, Rahmen 266 Nr. 534, Röthelzeichnung nur mit dem Kinde kann als Copie bezeichnet werden. — Der erste Gedanke für den blumenstreuenden Engel begegnet uns in einer dem Pinturicchio nahestehenden Federzeichnung im Venezianischen Skizzenbuch.

Beide gehen wahrscheinlich auf einen Entwurf Raffael's zurück. Die Röthelzeichnung in den Uffizien dürfte Copie nach dem Tribunabilde sein. Der feurige Kopf des hiesigen Bildes würde aber viel mehr auf Giulio Romano als auf Penni deuten, wenn nicht, wie sehr wahrscheinlich, Morelli darin Recht hat, es als eines der ersten Werke Sebastiano's zu bezeichnen, welches er in Rom als Uebergang von der Raffaelischen in die Michelangeleske Manier geschaffen hat. Die Form der Hand mit ihren langen dünnen Fingern, namentlich die des übertrieben langen Daumens könnte hierauf deuten. — 367. Hl. Margarethe. Schwaches Bild aus der Schule Raffael's. — 368. St. Michael. Frühwerk. — 369. St. Georg. Frühwerk, wahrscheinlich 1504 in Urbino gemalt. Die figürlichen Details im Hintergrunde von Nr. 368 gehen auf Dante zurück. Ein anderer „hl. Georg" bekanntlich in St. Petersburg. Eine jugendliche Figur, die mit dem hl. Georg viel Analogie hat, begegnet uns in einem Bildchen in der Coll. Sir Francis Cook in Richmond, nach Herbert Cook Theil der Predella zu der verschollenen „Krönung des hl. Nicolas von Tolentino". Abgebildet im Aufsatze des genannten Verfassers: „Trésors de l'art italienne en Angleterre", Gazette des Beaux Arts 3. Periode, Tome XVIII. Zum hl. Georg hier, wie zu dem in St. Petersburg, befinden sich Federzeichnungen in den Uffizien.[51]) — 370. Der grosse St. Michael. Im Atelier Raffael's von Giulio Romano ausgeführt. Das Bild wurde, wie bekannt, zusammen mit dem der grossen heiligen Familie von Leo X dem Franz I geschenkt. Es ist bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT MDXVIII. — 381. Bildniss des Baldassarre Castiglione. Sowohl Rubens wie Rembrandt (Federzeichnung) haben das berühmte Bildniss copirt. Durch die dünne Malerei scheint das Gewebe der Leinwand durch. Es ist von dem vielbeschäftigten Meister mit der ganzen Plötzlichkeit und Frische eines Impromptu geschaffen. — 372. Bildniss eines Jünglings. Morelli hat das sympathische Bildniss dem Bacchiacca zugeschrieben. Venturi möchte vielmehr an Rondani denken und in der That scheint die weiche malerische Technik auf die Schule Correggio's hinzuweisen. Das Bildniss wurde früher Giorgione, Sebastiano und von Waagen und Mündler dem Francia zugeschrieben. — 373. Bildniss der Johanna von Aragonien. Die Ausführung dieses in Raffael's Atelier gemalten prachtvollen Bildnisses ist Giulio Romano zuzuschreiben. Dass Raffael, wie Vasari berichtet, den Kopf gemalt, erscheint wenig wahrscheinlich. — 374. Bildniss zweier Männer. Vorzügliche Darstellungen, wahrscheinlich von Giulio Romano ausgeführt, wenn sie auch dem Entwurfe nach ihm überlegen sind und vielleicht auf Raffael zurückgehen. — 1509. Apollo und Marsyas. Das oft erwähnte Bild wird jetzt gewöhnlich als kleines Meisterwerk Perugino's angesehen,

[51]) Es ist bemerkenswerth, dass auch für das Martyrium des Heiligen im Predellenbild zu Richmond eine nicht erkannte Vorzeichnung von der Hand Pinturicchio's sich in den Uffizien (Rahmen 256 N. 1116 Feder) befindet: Eine Version, wohl von einem Nachahmer in Rahmen 257. Im Predellenbild jedoch Alles feiner, schlanker, jugendlicher.

für welchen ja auch schon die Landschaft bezeichnend ist. Dagegen hat der letzte Biograph Perugino's, George C. Williamson, Einspruch erhoben. Sein Haupteinwand ist der, dass Perugino nie ganz nackte Figuren gemalt hat. Das ist zwar richtig für die religiösen Bilder, was nicht Wunder nehmen kann, aber für die sehr seltenen profanen nicht; so finden sich z. B. nackte Figuren in seinem „Kampf zwischen Liebe und Keuschheit“, welches, später zu erwähnende, Bild er für Isabella d'Este malte. Williamson möchte lieber Pinturrichio als Meister betrachten. Davon kann aber nicht die Rede sein.[52]) Es ist sehr wahrscheinlich, dass eine antike Camee oder Gemme dem Bilde zu Grunde liegt. In der Akademie zu Venedig eine schöne Handzeichnung. In der Collection Frizzoni eine Umbildung als Adam und Eva von der Hand Bacchiacca's. — 1509. Skizze zum Kopf der hl. Elisabeth. Der Kopf giebt vollständig denselben Typus wieder, welcher uns in der Heimsuchung zu Madrid begegnet. Aus der nächsten Umgebung Raffael's.

Schule Raffael's. 375. Die Abundanzia. Grisaille. Bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS. Schulwerk. — 376. Hl. Katharina. Soll einmal als Deckel zu der kleinen heiligen Familie gedient haben. Von Giulio Romano oder Penni. Ohne Benennung. Nicht im Katalog. — 1513 b. Maria mit dem nackten Kinde auf ihrem Schooss. Nachbildung der verschollenen Madonna mit der Nelke. Eine andere Copie im Palazzo Spada zu Lucca. Neue Erwerbung, nicht im Katalog.

Andrea del Sarto. 379. Caritas. Es scheint mir, dass dieses Bild, welches Andrea für Franz I in Fontainebleau malte, noch den Einfluss Michelangelo's bekundet. Es hat sehr gelitten. Bezeichnet auf einem Cartellino: ANDREAS SARTVS FLORENTINVS ME PINXIT MDXVIII. In der Scalza zu Florenz befindet sich, wie bekannt, auch eine „Caritas“ von Andrea. — 380. Heilige Familie. Echt aber in schlechtem Zustande. Wenn ich mich nicht täusche, befindet sich in der Kaiserlichen Sammlung zu Wien eine geringere Wiederholung. — 381. Heilige Familie. Schulcopie. Der Copist hat sich nicht begnügt, das Bild mit der Signatur: ANDREA DEL SARTO FLORENTINO FACIEBAT zu versehen, sondern auch das Monogramm des Meisters daneben gesetzt, was das Bild jedoch nicht echter macht. — 382. Die Verkündigung. Wiederholung (vielleicht aus der Werkstatt), was auch vom Katalog anerkannt wird. Das Original in der Galerie Pitti. — Ohne Nr. Bildniss des Andrea Fausti Fiorentino Avocato di Corte della Famiglia Medici. Nicht von Andrea. Von glatter Technik und mit röthlichen, an Baroccio erinnernden Fleischtönen. Nicht im Katalog. Legat der Baronin Nathaniel Rothschild.

Gio. Gir. Savoldo. 384. Portrait des Bernardo di Salla. Ist schon von B. Berenson in seinem Buch über Lorenzo Lotto dem Alvise Vivarini als Spätwerk zugerechnet. Als ein Werk von Alvise wurde es

---

[52]) George C. Williamson, Pietro Vannucci, called Perugino. London, George Bell & Sons 1900.

schon in Habich's Vademecum bezeichnet. Crowe und Cavalcaselle geben es dem Buonconsiglio. Die Zuschreibung an Alvise hat stilistisch viel für sich. Zur Zeit nicht ausgestellt. Die Galerie besitzt nur ein echtes Werk von Savoldo: das berühmte Bildniss Nr. 383.

Luca Signorelli. 389. Die Geburt Johannes'. Irrthümlich wird im Katalog dieses in leuchtenden Bronzeton gebadete Bild als „Geburt der Jungfrau" bezeichnet. Die schreibende Figur ist nicht, wie angegeben, Joachim, sondern Zacharias. Die Geburtsscene spielt in einem dunklen kahlen Kellerraum. Ein Jüngling öffnet die Thür, wodurch eine alle Gestalten vergoldende Fluth von Sonnenlicht plötzlich in's Bild hineinbricht. Die meisterhafte Behandlung des Lichtes zeigt, dass Luca ein Schüler von Piero della Francesca war. — 390. Die Anbetung der Könige. Nur die Figuren im ersten Plan dürften von dem Meister selbst und dies auch nur theilweise, herrühren. Wahrscheinlich ein Atelierwerk aus seinen letzten Jahren, hauptsächlich von dem Sohn Francesco und dem Barnabei ausgeführt.[53]) — 391. Bruchstück einer Composition. Gruppe von sieben Figuren. Die Zuschreibung nicht ganz sicher. Schule Signorelli's. — 392. Thronende Maria mit sieben Heiligen. Sehr schwaches Bild aus der Schule. — 393. Bruchstück einer grösseren Composition. Vier Männer im Hofe eines Palastes (oder vor einer Kirche) stehend. Dies grosse und sehr bemerkenswerthe Bild ist kaum mit Recht von Morelli dem Ercole Roberti oder Cossa zugeschrieben. Der als Hintergrund sich erhebende mächtige Architekturausschnitt, reich gegliedert und von grosser Spannkraft, scheint nur von einem Maler-Architekten herrühren zu können. Er zeigt starke Anklänge an den Stil Bramante's, besonders an den der Peterskirche. Dieselbe Energie, wovon die Architektur Zeugniss abgiebt, bemerken wir auch an den vier stehenden Männern, besonders beachtenswerth die elastisch-jugendliche Gestalt, die vom Rücken und in verlorenem Profil gesehen wird. Man bemerke auch den festen Griff der energisch gebildeten, kraftvollen Hände, besonders der linken Hand der Person zur äussersten Linken. Das sehr übermalte Bild ist durchgehends von röthlichen Tönen beherrscht. Auch in den Trachten der Personen begegnet uns in mehreren Nuancen diese Farbe. Die Figuren haben gewiss viel von Signorelli. Aber wo findet man sonst bei ihm diese Freude an dem Tragen und sich Erheben feingegliederter und doch wuchtiger architektonischer Formen? [54])

[53]) Die Geziertheit in der Spätzeit des Meisters zeigt sich in der Stellung des jungen Königs.

[54]) In S. Spirito zu Florenz befindet sich in der ersten Kapelle vom linken Querschiff über der Kreuztragung von Michele Ghirlandajo ein sehr schönes Glasgemälde mit der Darstellung des ungläubigen Thomas, oben drei musicirende Engel, das augenscheinlich auf Signorelli zurückgeht. Die Putti sind durchaus charakteristisch für den Meister, den Typus des Heilandes vergleiche man mit den in Chiaroscuro gemalten heiligen Gestalten über dem Tondo im ersten Corridor der Uffizien. Die Ascensione im Rundfenster über dem Hauptportal geht augenscheinlich auf Perugino zurück.

Bartolommeo Suardi. 409. Die Beschneidung. Das Bild ist nicht von Bramantino. Die knieenden Heiligen erinnern aber sehr an das von Buttinone und Zenale gemeinsam gemalte Altarbild im Chore von St. Martino zu Treviglio 1485, besonders an den Theil, welcher Zenale zugeschrieben werden muss. Das Bild zeigt folgende Inschrift: ANNO 1491 FR. IA. LAPVGNANS PP. HVMIL. CAN. Ein unerkanntes Marienbild von Bramantino, worauf ich in meinem Aufsatz „La Galleria del Castello Sforzesco“, L'Arte 1901 aufmerksam gemacht habe, befindet sich bei Marchese Pucci in Florenz. Ich füge hinzu, dass es Spätwerk ist.

Turino Vanni. 425. Madonna mit dem Kinde. Schwaches Bild aus Pisa. Bemerkenswerth ist nur das Bestreben, durch schmale halbgeschlossene Augen und halbgeöffnete Lippen das Lächeln bei Maria und den Engeln hervorzuzwingen. Der Maler soll von Taddeo Bartolo beeinflusst sein. Der Einfluss von Siena auf die localen Maler in Pisa ist überhaupt sehr bemerkbar.[55]) Bezeichnet: TVRINVS VANNIIS DE PISIS ME PIQSIT.

Pietro Vannucci, il Perugino genannt. 426. Maria mit dem Kinde mit zwei weiblichen Heiligen. Frühwerk, aus dem man noch Anklänge an Fiorenzo di Lorenzo zu vernehmen glaubt.[56]) — 427. „Sainte Famille“ genannt. Madonnen zwischen zwei Heiligen werden gewöhnlich nicht „heilige Familie“ genannt. Bezeichnet: „Petrus Perusinus Pinxit.“ — 428. St. Paul genannt. Das Bild stellt kaum den Apostel Paulus dar, sondern nur einen Jüngling, welcher sich auf ein Schwert stützt. Ob dieser Jüngling St. Paulus darstellt, ist fraglich. Schwaches Bild der Spätzeit, doch dadurch interessant, dass der Gesichtstypus genau mit dem Raffael zugeschriebenen hl. Sebastian in der Galerie Lochis stimmt. Dies bestätigt eine Anschauung, wozu ich vor einiger Zeit gekommen bin, dass jenes Bild weder Raffael noch Spagna, sondern Perugino zuzuschreiben ist. Man beachte auch die gezierte, aber für Perugino sehr charakteristische Weise, in der Sebastian den Pfeil hält. Der junge Raffael hat einen viel festeren Griff.[57]) — 429. Kampf zwischen der Keuschheit und der Liebe. Das Bild gehört in den Bildercyclus, welchen Mantegna für Isabella d'Este zum Schmucke ihres Studio (vergl. Textnote 35) ausführen sollte. Nur zwei rühren von ihm her; Perugino und Lorenzo Costa haben die drei folgenden ausgeführt. Das Gemälde von Perugino gehört seiner späteren Zeit und ist das schwächste von allen. Alle drei Bilder sind in unsere Galerie gekommen. Sie hängen zerstreut umher. Es wäre interessant gewesen, sie zusammenzuhängen. — 430. Pietà. 431. St. Franciscus. 432. St. Hieronymus. Diese drei zu einer Serie gehörenden Bilder sind charakteristische Werke

---

[55]) Vergleiche meinen Aufsatz: Das neue Museo Civico in Pisa. Repertorium 1895.

[56]) Im Jahre 1850 für 53 302 Frcs. erworben.

[57]) In der Weise, wie Sebastian den Pfeil, hält dagegen ganz genau, was Form der Hand und Fingerstellung betrifft, der junge Apostel Thomas, in dem Cenacolo di Foligno zu Florenz, mit der Linken den Becher.

von Spagna. Es ist dasselbe fahle, bläuliche Colorit, dieselbe Art, die Gewandfalten auf dem Boden auszubreiten oder sie zwischen den Knieen einzuzwängen, wie in der Natività, Nr. 403. — 433. Das Urtheil Salomo's. 434. Das Urtheil David's. Umbrische, von Pinturicchio beeinflusste Bilder. Crowe und Cavalcaselle schreiben sie dem Pinturicchio oder Tiberio d'Assisi, B. Berenson dem Balduccio zu. — 435. Maria mit dem Kinde. Aehnliches Madonnenbild, dem Perugino ähnlich, in der National Gallery. Wiederholungen in den Galerien zu Neapel und Budapest. M. Abbé Broussolle (La Jeunesse du Perugin. Paris 1901) glaubt in diesen Madonnen Frühwerke Perugino's zu erkennen. Ich wurde eher an den Sienesen Bernardino Fungai erinnert. — 1566a. Hl. Sebastian. Erworben 1896 aus der Galerie Sciarra Der Heilige steht unter pfeilergetragenen, mit Candelaber-Reliefs geschmückten Bogen. Im Hintergrund eine ausgedehnte Landschaft. Diese aus seiner besten Zeit stammende Figur kommt noch einmal, ja, bis auf das gestreifte Lendentuch, in seiner „Thronenden Madonna" in den Uffizien vor. Eine Zeichnung in der Coll. Bonnat, dem Lionardo zugeschrieben, zeigt den Heiligen in ganz ähnlicher Stellung. Perugino hat sehr oft den hl. Sebastian mit oder ohne den Bogenschützen dargestellt, aber das Motiv sehr wenig variirt. Man vergleiche unser Werk, das wohl, wie das Tribunabild, aus dem letzten Decennium des Quattrocento stammt, mit dem Frühwerk in Cerqueto, datirt 1478 und wieder mit dem Spätwerke aus 1508 in der Galerie zu Perugia und man wird den alten Vorwurf gegen Perugino, dass er beständig seine Gestalten auf's Neue verwendete, nicht unberechtigt finden.[58]) Im Frühwerk ist nur das Lendentuch bauschiger gehalten, im Spätwerk hat er allein die Richtung des Körpers etwas geändert.

Pietro Vanucci. Schule. 1573. Madonna mit dem Kinde. Copie nach einem in der Galerie sich befindenden Madonnenbild von Spagna. Neuere Erwerbung.[59])

Tiziano Vecelli. Die diesem Meister zugeschriebenen achtzehn

---

[58]) „Ai quali Pietro respondeva: Jo ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi, e che vi sono infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono e non le lodate, che ne posso io?" (Vasari, Ed Milanesi III, pg. 586).

[59]) In der National Gallery befindet sich eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, die dem Perugino zugeschrieben wird und auch nicht von der Kritik bezweifelt worden ist. Am Saume des Mantels der Madonna liest man die Inschrift: PETRVS PERVGINVS. Ich habe in meinem Aufsatze über die Galerie auf mehrere abweichende Züge im Bilde aufmerksam gemacht. Dazu kommt noch Folgendes: 1. Perugino hat sich auf seinen Bildern, soviel mir bekannt ist, sonst nie „Perugino", sondern immer „Perusinus" genannt; 2. er hat sonst nie mit seinem Namen allein gezeichnet, sondern immer folgt pinx.; 3. er hat sonst nie die Bezeichnung auf einem Kleidersaum angebracht. Wenn bei einer und derselben Signatur drei Unregelmässigkeiten zu notiren sind und auch das Bild selbst abweichende Züge enthält, dann sind wohl Zweifel, erst an der Signatur, dann aber auch an der Echtheit des Bildes berechtigt.

Gemälde können mit Ausnahme der „hl. Familie“, Nr. 442, von Polidoro Lanzani, der „Kreuztragung“, Nr. 444, die der Schule gehört, und des „Concilium zu Trient“, Nr. 448, welches gewöhnlich, doch kaum mit Recht, dem Schiavone zugeschrieben wird, alle als echte Werke betrachtet werden. Zwar werden zwei männliche Portraits (Nr. 455 u. 456) von Crowe und Cavalcaselle bezweifelt und vermuthungsweise Pordenone und Calisto da Lodi zugeschrieben, sie stimmen jedoch mit den sicheren Bildnissen Tizian's so sehr überein, dass sie dem Meister kaum abgesprochen werden können. — 445. Die Dornenkrönung. Was hat den Meister bewogen, Christus in tiefster Erniedrigung, als gemeinen Verbrecher in roher Henkersgewalt darzustellen, ohne dass ein einziger Zug von Hoheit oder nur von Würde uns zeigt, dass wir einen Märtyrer, ja einen leidenden Gott vor uns haben? Um die Erniedrigungsscene noch durch Contrastwirkung zu verstärken, ist hoch oben die triumphirende Kaiserbüste Tiberius' angebracht. Ich glaube, was Tizian hier interessirte, war nicht der religiöse Inhalt, sondern die Momentaufnahme einer stark bewegten, leidenschaftlichen Action. Eine ähnliche Aufgabe hat er sich auch in seiner früheren Zeit auf einem anderen Gebiete gestellt, als er „Bacchus und Ariadne“ (in der Londoner National Gallery) schuf. Das Bild, welches den kühnen, breiten Stil seiner Spätzeit zeigt, ist im Colorit von höchster Wirkung. Es ist bezeichnet: TITIANVS F. Noch unheimlicher und grossartiger hat der fast hundertjährige (oder, wenn man skeptisch ist, der fast neunzigjährige) Greis denselben Gegenstand wiederholt. Dies Bild befindet sich, wie bekannt, in der Münchener Galerie.[60]) — 546. Die Grablegung. Eine gute Atelierwiederholung dieses Bildes befand sich in der Galerie Manfrin zu Venedig. — 447. Hl. Hieronymus. Die hoheitsvolle Landschaft mit ihrer herrlichen abendlichen Beleuchtung ist vielleicht nicht ganz unbeeinflusst von dem ausgezeichneten Landschafter Jacopo Bassano. Das Bild gehört in die spätere Zeit. — 449. Jupiter und Antiope. Die schlafende Venus in Dresden ist augenscheinlich das Vorbild für die Antiope gewesen, nur dass die auf dem Rücken liegende Antiope den Kopf gerade hält, also nicht die Face, sondern das Profil dem Beschauer zeigt. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass er hier in seiner späteren Wirkungszeit einen Entwurf aus seiner Frühzeit als grosses Gemälde ausgearbeitet hat. In der Formenbehandlung sucht er vergeblich sein Vorbild zu erreichen. Auch ist der Kopf der Venus unvergleichlich

[60]) Die Composition ist auch hier wesentlich verbessert. So findet das hässliche Dreieck, welches die Unterschenkel Christi mit einer der Stufen bilden, sich hier nicht. — Wurde Tizian 99 Jahre alt? Begründete Zweifel gegen diese Annahme, welche sich jedoch auf eine Aeusserung des Meisters selbst stützt, erhebt Herbert Cook. (Nineteenth Century 1902.) Ob er Recht hat? Ich bin von seinen Ausführungen nicht ganz überzeugt worden. (Nachdem dieses geschrieben war, hat Georg Gronau die Ausführungen Cook's geprüft und ist zu einem für das hohe Lebensalter Tizian's viel günstigeren Resultat gekommen. Siehe Repertorium XXIV. Band, S. 457, Cook's Erwiderung ebenda XXV, S. 98.)

schöner.[61]) Wenn wir das Bild schärfer in's Auge fassen, wird die Vermuthung, dass ein älterer Entwurf dem Bilde zu Grunde liegt, noch bestärkt durch die quattrocentistische Tendenz, so viel als möglich Antikisches, ob es mit dem Hauptthema passt oder nicht, in's Bild hinein zu packen. Im Vordergrunde ruht ein Flussgott (Asopos?) mit seiner Nymphe. An der äussersten Linken stösst ein Jäger in sein Horn, ein anderer Jüngling hält noch einen Augenblick seine Hunde zurück. Im Mittelgrunde tobt schon die Jagd und ein Hirsch wird von Hunden angefallen. Welcher Taumel um diese Liebesgeschichte! Doch Ariadne schläft süss und Jupiter lässt sich nicht anfechten. Viele Schicksale hat das berühmte Bild durchlaufen und seine Farbenpracht ist stark verblasst. Die Landschaft, die wohl in den waldigen Gegenden Cadore's ihr Vorbild hat, ist von seltener Schönheit. Ich glaube, dass die Federzeichnung eines coupirten Waldes mit einem springenden Hirsch in der Collection des Professors Legros in Paris als eine Studie zu dieser Landschaft zu betrachten ist.[62]) Wir haben den „Jupiter und Antiope“ von Correggio schon erörtert. Welch' ein Unterschied zwischen der heroischen Behandlung Tizian's und der schalkhaften des Correggio! — 450. Bildniss Franz I. Tizian soll nie Gelegenheit gehabt haben, mit dem Könige persönlich zusammen zu treffen. Ein anderes Bildniss, vielleicht eine Medaille, dürfte diesem, in der strengen Profilstellung des Kopfes für den Meister ungewöhnlichen Portrait zu Grunde liegen. Trotzdem steht es in vollem Lebensglanz, voll überzeugender Charakteristik vor uns. Im Colorit prachtvolles Roth gegen Schwarz. Eine Variation (von Tizian's Hand?) befand sich auf der Ausstellung von Meisterwerken aus der Renaissance in München 1901. Aus Padua stammend. — 452. Alfonso I von Ferrara und Laura de' Dianti[63]). Der Kopf der sogenannten Laura ähnelt der „Flora“ in den Uffizien mit seinem ideal-schönen, giorgionesken Schnitt. Mit wenigen Farben ist hier eine bedeutende Wirkung hervorgebracht. Grünliches Blau, von schwarzen Schatten gedämpftes Bordeauxroth, goldschimmerndes Weiss, dazu die Carnation und die goldene Haartracht geben einen Farbeneindruck von vornehmster Pracht. — 454. L'homme au gant. In diesem berühmten Bildniss hat Tizian uns das schöne Renaissance-Menschen-Thier vor Augen gestellt. Es scheint mir, dass die herrlich gemalte nackte Hand mit dem mächtigen Gelenke und den hervortretenden Adern nicht zu dem kleinen hageren, scharfzügigen Kopfe passt. Sie scheint vielmehr der riesigen Gestalt eines reifen Mannes an-

---

[61]) Dieses Bild von Giorgione, woran er übrigens selbst mitgearbeitet hat, hat er noch einmal benutzt, nämlich für seine Venus in der Tribuna, die aber nach der neuesten Forschung mit der Herzogin von Urbino nichts zu thun hat.

[62]) Eine Reproduction im Portfolio 1898. The late Works of Titian by Claude Phillips.

[63]) Diese Benennung ist willkürlich. C. Justi hat versucht, nachzuweisen, dass die männliche Figur vielmehr den Sohn Alfonso Ercole II darstellt. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XV.

zugehören. Das Bildniss ist „Ticianus . F“ bezeichnet. Es dürfte ein ziemlich frühes Werk sein, damit stimmt auch die Form der Signatur; in seiner späteren Zeit schreibt er gewöhnlich „Titianus“.[64])

Lionardo da Vinci. 458. Jugendlicher Johannes der Täufer. Ueber das Bild sind die Meinungen getheilt. Die, welche in dem Bilde einen echten Lionardo erkennen, möchten es mit dem Gemälde identificiren, welches Cardinal Lodovico von Aragonien auf seiner Reise, die er im Mai 1517 von Ferrara aus nach Deutschland, den Niederlanden und Frankreich unternahm, bei Gelegenheit eines Besuches in Amboise im Atelier des Meisters sah. Da wurden ihm nämlich drei Gemälde vorgezeigt: „uno di certa donna fiorentina facta di naturale ad istantia del quondam Magnifico Juliano de Medici. L'altro di San Joanne Baptista giovane et uno de la Madonna et del figliolo che stan poste in gremmo di Sancte Anna, tucti perfectissimi.“ [65]) Paul Müller-Walde hat nachzuweisen versucht, dass es von diesem Johannes zwei Redactionen gegeben haben muss, nämlich ausser dieser eine frühere, von welcher eine Copie von der Hand eines Schülers (Bleistift) auf einem Blatt mit Federzeichnungen von Lionardo, die auf die Schlacht von Anghiari und auf das Postament des geplanten Trivulzio-Grabmal Bezug haben, also 1503 oder

---

[64]) Man hat das Gesicht des jungen Mannes, dessen Züge voll zurückgehaltenen Feuers sind, mit dem durchgeistigten Antlitz des am Spinett sitzenden jungen Mannes im „Concerte“ der Pittigalerie verglichen. Ja, sie gleichen einander, wie die entgegengesetzen Pole vom Geiste der Renaissance einander gleichen können. Die Frage, ob Giorgione, ob Tizian, ist für das berühmte Pittibild wieder brennend geworden, nachdem der angesehene englische Kritiker Herbert Cook auf die ältere Benennung Giorgione zurückgegriffen hat (Giorgione, London 1900). Es scheint mir jedoch, wenn ich auf diese wichtige Frage so beiläufig eingehen darf, dass eine Erwägung, die nicht die äussere Erscheinung, sondern das Innere des Bildes betrifft, für Tizian, und zwar entscheidend spricht. Denn nur Tizian besitzt diesen dramatischen Zug des Temperaments, welcher den erregten Ausdruck bedingt und nicht selten strömt eine mächtige Leidenschaftlichkeit durch seine Werke. Nicht Giorgione. Es findet sich in dessen ganzer Production nichts, was sich mit dem geistig erregten Antlitz des jungen, am Spinett sitzenden Mannes vergleichen lässt. Selbst bei den leidenschaftlichen Vorgängen verlieren die Gestalten Giorgione's nicht ihre edle Ruhe. Im Gegensatz zu Tizian verharrt das Feuer, welches sich in giorgionesken Persönlichkeiten birgt, in stiller Gluth und schlägt nie in Flammen aus.

So viel ich weiss, ist nicht bemerkt worden, auch nicht in den neuesten Monographieen über Giorgione und Tizian, dass das Bild seiner Zeit vergrössert worden ist, indem oben ein Stück, ungefähr so gross wie ein Fünftel des ganzen Bildes (mit dem obersten Theil vom Federbusche des jungen Mannes links) zugefügt worden ist und zwar, wie mir scheint, von fremder Hand. Dasselbe gilt von dem bekannten Frühwerk des Bonifazio di Pitati in der Pittigalerie (Nr. 84). Auch hier ist von fremder Hand ein Stück oben angesetzt, welches ebenfalls ein Fünftel des ganzen Bildes beträgt.

[65]) Reisebeschreibung von Don Antonio de Beatis. Siehe Uzielle: Ricerche intorno a Lionardo da Vinci II. 460.

1504 datirt werden muss, sich befindet. Diese Figur dreht den Arm mit der zeigenden Hand nach links, statt, wie im Louvrebild, nach rechts (von dem Beschauer aus). Da diese mit Flügeln versehene Gestalt aber keinen Johannes, sondern einen Engel darstellt, scheint es mir doch natürlicher, anzunehmen, dass sie auch auf einen Engel, wohl einen Verkündigungsengel zurückgeht, der später in einen Johannes umgeändert wurde. Von dieser Umänderung liegen freilich zwei Variationen vor, eine, die die Armstellung der Zeichnung beibehält und von der ein Exemplar (wohl alte Copie) in einem Gemälde bei Mr. Waters in London, eine andere mit der Armstellung des Louvrebildes, von welchem wieder zwei Variationen, eine in der Ambrosiana, eine andere bei Mr. H. W. Haweburn in London sich befinden.[66]) Bei Vasari finden wir nun Folgendes: „Questa (ein Medusakopf) è fra le cose excellenti nel palazzo del duca Cosimo, insieme con una testa d'uno angelo, che alza un braccio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano." Ed. Milanesi IV pg. 26. Scheint es nach dieser Beschreibung, die auf unsere Figur sehr gut passt, nicht höchst wahrscheinlich, dass unser Johannes ein umgebildeter Engel und jener Engel das wohl jetzt verschollene Original Lionardo's ist. Auch dürfte das Bild bei Mr. Waters in London dasjenige Exemplar sein, welches der originalen Composition am nächsten kommt, denn dieser Giovannino hat ganz die Stellung eines verkündigenden Engels und er stimmt ganz genau, ja buchstäblich mit der Beschreibung Vasari's. Unser Giovannino im Louvre muss also ebenso wie dieser ein umgebildeter Verkündigungsengel sein.[67]) Wenn es nun auch festgestellt ist, dass im Anfang des XVI. Jahrhunderts mehrere Versionen von einem Giovannino in lionardeskem Stil entstanden sind, die beim Publicum sehr viel Glück gehabt haben, so ist damit noch nicht bewiesen, ja, es ist nicht einmal wahrscheinlich, dass Lionardo selbst der Schöpfer des Originals dieser Darstellungen ist und auch nicht, dass das Louvrebild dies Original ist. Der Ausdruck des Kopfes kann als eine bis zum Extrem geführte weitere Entwicklung desjenigen gelten, welchen wir bei der Mona Lisa oder bei der hl. Anna kennen. Dort erscheint er jedoch theils dem Charakter, theils der Situation angemessen. Das süsse Lächeln, ebenso wie die weiblich schwellenden Körperformen, welche bei einem Verkündigungsengel ganz an ihrem Platze sind, können bei dem angehenden Asketen dagegen leicht befremden und als nicht passend befunden werden. Wohl müssen wir hier erinnern, dass die Künstler

---

[66]) Auf der New Gallery Ausstellung 1893 wurde von Mr. W. B. Havatson ein ganz ähnliches Bild ausgestellt. Oder war es vielleicht dasselbe Bild?

[67]) Die Bemerkung bei dem Anonimo des Magliabechiano „Dipinse anchora un San Giouannj" bezieht sich kaum auf unser Bild, sondern nach aller Wahrscheinlichkeit auf das Vorbild zu dem bald zu erwähnenden Bacchus Nr. 463. — Eine Reproduction von dem Bilde bei Mr. Waters, sowie von der Schülerzeichnung befinden sich im Aufsatz Müller-Walde's. Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen. 1898.

des Quattrocento bei dem Giovannino nicht immer das Asketenthum angedeutet, sondern ihn hänfig als fröhlichen Knaben dargestellt haben. Es kommt doch hier auf den Grad an. Bei einem Maler wie Correggio würde das Uebertriebene im Ausdruck gewiss weniger befremdet haben, bei einem Meister der Charakterisirung wie Lionardo hätte man es apriorisch jedenfalls nicht erwartet. Sehr erklärlich würde es jedoch sein, wenn ein Schüler einen von dem Meister zu anderem Zwecke geschaffenen berühmten Typus auch in unpassender Weise verwerthet hätte. Doch Lionardo konnte hierüber anders gedacht haben und schliesslich muss die Autorschaft nach den künstlerischen Qualitäten der Ausführung entschieden werden. Wenn nun auch das Bild in dieser Hinsicht dem Lionardo sehr nahe kommt: ob es sich aber mit der Mona Lisa, mit der Vierge aux Rochers, mit der hl. Anna messen kann — darüber sind die Kenner jedenfalls uneinig. Das Bild soll sich sehr lange in Frankreich befunden haben, ja nach Eugène Müntz kann man es bis zum Cabinet Franz I zurückverfolgen. Das bietet eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, dass es identisch sein könnte mit dem dem Cardinal Lodovico von Aragonien vorgezeigten San Giovanni Battista. Doch damit wäre nicht der Beweis erbracht, dass es ein eigenhändiges Werk des Meisters ist. Denn ganz abgesehen davon, dass er dies, wie andere Atelierproducte, mit sich nach Frankreich gebracht haben konnte, so war er ja auch hier in Amboise nicht allein, sondern bei ihm war sein beliebtester Schüler Francesco Melzi. Dieser arbeitete ohne Zweifel im Atelier des Meisters und ein Bild von ihm, vielleicht von Lionardo retouchirt, kann sehr wohl von dem vornehmen Besuch als ein Werk des Meisters angestaunt worden sein. Von Lionardo überarbeitet dürfte das Bild jedenfalls sein. Dies ergiebt sich schon aus dem Spiel von Licht und Schatten, welches mit wunderbarer Wirkung über das schöne Gesicht gleitet. — 459. Die Madonna auf dem Schooss der hl. Anna. Ein unter Mitwirkung von Gehülfen ausgeführtes, nicht ganz vollendetes Werk Lionardo's. Der Carton in London, wesentlich verschieden von dem Gemälde, muss doch als der erste Gedanke dazu betrachtet werden. Hier kommt bekanntlich noch nicht das Lamm, dagegen als Ersatz der kleine Johannes vor. Der seiner Zeit so berühmte und von Vasari mit Begeisterung erwähnte, wenn auch, wie es scheint, unrichtig beschriebene Carton, der die endliche Redaction der Composition enthält und wonach Lionardo später das Louvrebild gemalt hat, ist leider verschollen.[68] Es ist dies der Carton, der viele Künstler inspirirt hat, zuerst Raffael, wie seine 1507 gemalte Heilige Familie mit dem Lamm in Madrid bezeugt: später in Mailand Sodoma, Giampietrino u. a. Das Bild von Luini in der Ambrosiana geht dagegen auf den Carton in London zurück. Neuerdings hat Dr. Müller-Walde nachzuweisen versucht, dass noch eine frühere Redaction jener zweiten Composition existirt haben muss. Er fand nämlich in der Sacristei der

---

[68] Copieen in Turin und in der Coll. Esterhazy zu Budapest.

Kirche St. Eustorgio zu Mailand die Copie von einem wahrscheinlich farbigen Carton mit Merkmalen eines früheren Stils. Diese Copie befindet sich jetzt in der Universitätsgalerie zu Strassburg.[69]) Es könnte jedoch sein, dass sie nicht auf eine frühere Redaction, sondern auf denselben Carton zurückgeht, dessen Details nicht alle in das viel später gemalte und auch nicht vollendete Gemälde überführt wurden. Auch muss der veränderte, cinquecentistische Geschmack Lionardo's um diese Zeit in Betracht kommen. Das Louvrebild dürfte wenige Jahre vor dem Tode des Meisters in dessen Atelier zu Amboise gemalt sein und ist zweifellos identisch mit der „Madonna ed il figliolo che stan posti in gremmo di Sancta Anna", welche Cardinal Ludovico von Aragonien bei Lionardo in Amboise sah. Bei der hl. Anna begegnet uns der Typus der Joconda wieder. Es sind dieselben mandelförmigen Augen ohne Augenbrauen, dieselbe kleine Nase, derselbe lächelnde Mund. Anna ist so jung, dass sie mehr als die Spielgenossin Maria's, wie als ihre Mutter erscheint. Was das Bild als ein Werk bezeichnet, welchem die Hand Lionardo's sein endgültiges Gepräge gegeben hat, das sind nicht so sehr die Einzelheiten, als vielmehr der Zauber seiner ganzen Erscheinung, sein ganzes traumleichtes Aussehen.[70]) — 460. Die Madonna in der Grotte. Was dieses Werk betrifft, so muss ich den Leser auf meine ausführliche Erörterung in meinem Aufsatze über die Londoner Galerie verweisen.[71]) — 461. Frauenportrait, sogenannte Belle Ferronière. Das Bildniss wurde von einigen namhaften Kritikern als ein vorzügliches Werk Boltraffio's bezeichnet. Es scheint mir aber, dass es in der Distinction der Auffassung, sowie in der erstaunlichen Präcision der zeichnenden Hand über das Können des Schülers hinausgeht. Ich möchte es mit Venturi eher dem Meister selbst zuschreiben. Auch bitte ich, das goldschimmernde Ziegelroth im Rock mit dem Roth im Kleide des Engels der Felsenmadonna zu vergleichen. Diese Farbe kommt identisch wieder im Gewande des Engels in der kleinen Verkündigung Nr. 158 vor. Das viele Roth in Boltraffio's Altarbild ist sehr verschieden. — 462. La Joconde. — 463. Bacchus.

---

[69]) Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1899.

[70]) Für den linken Fuss Anna's und den rechten Maria's Zeichnungen in Windsor. Von dem Bilde existiren mehrere mehr oder weniger modificirte Copieen. Auf eine interessante, wahrscheinlich vlämische Version in der Coll. Yarborough zu London macht Herbert F. Cook in seinem Aufsatze: Trésors de l'Art italien en Angleterre. Gazette des Beaux-Arts 1897 II S. 387, aufmerksam. Diese Version zeigt eben Analogie mit der Copie aus der Kirche von St. Eustorgio.

[71]) In einem Artikel in der Kunstchronik vom 27. Februar 1902 hat Gustavo Frizzoni dieselbe Ansicht über das Verhältniss zwischen dem Louvre- und Londoner Bild wie ich schon in meinem Aufsatz Repert. 1901, S. 339. Auch er meint, dass das Londoner Bild wahrscheinlich von Ambrogio de Predis, doch „nicht ohne Unterstützung Lionardo's" geschaffen worden ist. In seinem Aufsatz über die Londoner Galerie in seinem „Arte del Rinascimento" (Milano 1891, pg. 760 u. f.) hatte er sich viel ungünstiger über das Bild ausgesprochen.

Der röthliche Ton der Carnation und die vagen, halb verwischten Formen der Landschaft zeigen schon, dass kein Original vorliegt. Doch ist es wahrscheinlich, dass ein Werk des Meisters, welches wohl ursprünglich keinen Bacchus, sondern einen Johannes darstellte, dem Gemälde zu Grunde liegt. Lionardo dürfte selbst mit wenigen Pinselstrichen den Weinkranz um das Haupt gewunden und das Rohrkreuz in einen Thyrsusstab umgeändert haben, denn ein Zeitgenosse, F. A. Giraldi, preist den Weingott des Meisters: „Ter geminum posthac, mortales credite Bacchum“ „Me peperit docta Vincius ille manu.“ Das Motiv hierzu ist wohl in der Nacktheit des schönen Jünglings zu suchen, an welcher der geistliche Besteller wahrscheinlich Anstoss genommen hat. Der Hirsch, welcher im Mittelgrunde ruht, deutet noch auf die erste Redaction, denn in der christlichen Symbolik ist dieser Sinnbild der heilsbedürftigen Seele und der christlichen Taufe (Psalm 42, 2). Im Vordergrunde wuchern allerhand feine, nach der Natur gezeichnete Kräuter empor, in ähnlicher Weise wie in der Felsenmadonna. Der früher erwähnte Johannes nach Raffael in der Tribuna, der ebenerwähnte lionardische Johannes und unser Bacchus sind im Motiv sehr verwandte Darstellungen, die gewiss nicht ohne Beziehungen zu einander sind. Unter den uns bekannten Schülern und Nachahmern Lionardo's dürfte d'Oggionno wohl am ersten in Frage kommen. Auf ihn passt jedenfalls die röthliche Carnation.

Vinci (nach Lionardo da). 464. Das heilige Abendmahl. Noch viel deutlicher als in dem ebenerwähnten Bilde lässt sich hier die Hand Marco d'Oggionno's erkennen. Andere Copien von derselben Hand befinden sich im Refectorium von St. Maria della Grazie, in Mailand und in der Akademie zu London.

Vinci (Schule des Lionardo da). 465. La Vierge aux Balances. Das Bild ist von einigen Kritikern, zuerst von Mündler, dem Cesare da Sesto, gewiss mit Unrecht, zugeschrieben. Die feinen langgezogenen, schmalen Gesichter der Maria und des Erzengels stehen den sehr lionardesken Gesichtstypen Luini's viel näher. Auch der Kopf der hl. Elisabeth dürfte in Bildern Luini's sein Vorbild haben. Die Kinder gehen aber direct auf Lionardo zurück, doch mit ihren grossen Köpfen und verkrüppelten Körpern fast als Caricaturen desselben. Die von Pflanzenwuchs überwucherte Felsenwand hat ihr deutliches Vorbild in der „Vierge aux rochers“. Das Bild im Ganzen kann als ein sehr gefälliges Centone aus lionardischen Motiven gelten. — 466. Frauenportrait. Wahrscheinlich von Bernardino dei Conti.

Florentinische Schule. 492. Verkündigung. Schwaches florentinisches Schulbild, theils an Baldovinetti, theils an Fiesole erinnernd. — 493. Maria mit dem Kinde. Schwaches Bild aus der Schule Botticelli's. — 494. Hl. Hieronymus. Neuerdings von H. Mackowsky neben einer Reihe anderer Bilder dem Jacopo Sellajo zugeschrieben.[72]) Im Mittelgrunde

---

[72]) Siehe Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XX. Es ist das Ver-

kommt ein neues Motiv vor: der kleine Christus und Johannes, in eifrigem Gespräche lustwandelnd. Der Hieronymus ist eine Lieblingsgestalt bei Sellajo und erscheint häufig in seinen Bildern, z. B. sehr ähnlich in einem Gemälde im Schlesischen Museum zu Breslau. Das Vorbild für alle diese

---

dienst Mackowsky's, diesen Maler uns als greifbare Künstlergestalt vor Augen geführt zu haben. Es ist aber natürlich, dass der seinem Artikel beigefügte Katalog der Werke des Meisters als erster Versuch nicht ganz vollständig sein konnte. So befindet sich in der Pittigalerie ein Tondo Nr. 364, mit der Anbetung des Kindes und im Mittelgrunde der so häufig bei Sellajo vorkommenden Gestalt des hl. Hieronymus und einigen Hirten. Dies Bild mit den für Sellajo charakteristischen Typen seiner Frühzeit, mit seiner eigenthümlichen Landschaft ist ein sicheres und gutes Werk des Meisters. In der Handzeichnungsammlung der Uffizien (Rahmen 85 Nr. 192) habe ich für das Kind eine Federstudie gefunden, die von Interesse ist, da man, soviel ich weiss, bis jetzt keine Zeichnungen des Künstlers nachgewiesen hat. Ein anderes bedeutendes und viel umfangreicheres Bild aus seiner späteren Zeit befindet sich in der Sacristei von S. Lorenzo. Es stellt wieder die Anbetung des Kindes mit Hieronymus, Franciscus und dem kleinen Johannes dar. Oben Gottvater von Engeln und Cherubim umgeben. Im Hintergrunde nahen sich Tobias und der Engel, ein Zug, der bei Sellajo sehr häufig wiederkehrt. Das Fresco mit dem büssenden Hieronymus, der im Bargello als Pendant zu dem Tondo mit der Madonna von Mainardi an die Wand gemalt ist (Kapelle) steht unserem Meister sehr nahe, rührt jedoch von einem anderen verwandten Schüler Ghirlandajo's, Namens Allessandro Fiorentino her. In der Panciatichigalerie (den 31. März u. f. T. versteigert) befanden sich dagegen ein schlecht erhaltenes Madonnenbild von ihm und die alte Copie eines büssenden Hieronymus in belebter Landschaft (Nr. 52 und 58 unter grösseren Namen, beide reproducirt im Auctionskatalog). Endlich kann der thronende Antonius Abt zwischen zwei Heiligen (SS. Vincenzo und Georg?), soweit ich sehen kann (das Bild ist schlecht beleuchtet und theilweise verdeckt) sowie auch die Gestalt des hl. Jacobus am ersten Altar rechts in Or San Michele keinem Anderen als Sellajo zugschrieben werden. Andererseits vermag ich nicht alle die ihm in Florenz zugeschriebenen Bilder anzuerkennen. In der kleinen Sammlung von S. Apollonia hat der Verfasser ihm mehrere Gemälde zugewiesen. Der „Gekreuzigte zwischen Maria und Hieronymus" ist meiner Ansicht nach ein „Centone". Die Christusfigur geht auf Botticini, die Maria auf Castagno, der Hieronymus auf Botticelli zurück, diese Figur ist augenscheinlich von dem hl. Augustin in Ognissanti inspirirt. Die „Anbetung der Könige" ist eine alte Schul-Copie nach Ghirlandajo. Die „Grablegung" ist wahrscheinlich von demselben Künstler, der diese Copie gemacht hat (beide aus der Badia di Settimo), einem Schüler von Ghirlandajo oder vielleicht von Sellajo selbst, denn sie geht auf dessen Grablegung, die sich im Provinzialmuseum zu Hannover befindet, zurück. Dasselbe gilt für die ähnliche Composition in der florent. Akademie (Nr. 150), während die Heimsuchung, Nr. 152, meiner Ansicht nach, mit Sellajo nichts zu thun hat, sondern nur Schule der Pollajuoli genannt werden kann (das genaue Vorbild für die Hauptgruppe befindet sich unter den Stickereien des Dom-Museums). Die thronende Madonna auf Gewölk in den Uffizien (aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova) ist von Cosimo Roselli und die drei schlechterhaltenen Esthergeschichten (Nr. 66—68) möchte ich auch als Werke Sellajo's bezweifeln. Sie zeigen theils Anklänge an die Esthergeschichten

Gestalten war offenbar das Frescowerk mit dem Heiligen von Ghirlandajo in Ognissanti zu Florenz. — 496. Thronende Maria von vier Heiligen umgeben. Von einem schwachen Schüler Fra Filippo's, der auch von Pesellino beeinflusst erscheint. Von Mary Logan ist es in der Gazette des Beaux Arts 1901 zusammen mit der „Dreieinigkeit" in London und einer Reihe anderer Bilder einem unbekannten Gehilfen Pesellino's (Compagno di Pesellino) zugeschrieben. Ueber die Dreieinigkeit, welche den übrigen Bildern wesentlich überlegen ist, vergleiche meinen Aufsatz über die Londoner Galerie. Auch die übrigen von der Verfasserin erwähnten Bilder (von ungleicher Qualität) sind, wenn auch mit einander verwandt, nicht alle von derselben Hand. Salomon Reinach hat auf die Verwandtschaft unseres Bildes mit Zenobio Macchiavelli hingewiesen. Eine solche ist gewiss vorhanden, kann aber sehr wohl auf der gemeinsamen Einflusssphäre beruhen.[73]) — 497. Maria mit dem Kinde. Es ist schon lange her, dass das Bild von Frizzoni (nicht von Morelli, wie gewöhnlich angegeben wird) als ein Werk Piero di Cosimo's bestimmt wurde. Im Colorit macht sich vornehmlich ein kühles Blau und Roth in zwei Nuancen (hell und tief) geltend. Starke bläuliche Reflexe im Gesichte Maria's. Die nackten Formen des Christkindes von grosser Schärfe. Glatter Auftrag der Farben. Das Bild dürfte in dieselbe Periode gehören, in welcher das bedeutende Altarwerk im Ospizio degli Innocenti zu Florenz geschaffen wurde.[74]) —

---

in Chantilly, dem sogenannten Amico di Sandro zugeschrieben, theils auch an Francesco Botticini. Eine knieende weibliche Figur in einem dieser Bilder ist in ihrer ganzen Stellung und in der eigenthümlichen Faltenlage ihres Kleides fast identisch mit einer Figur in Botticini's Predella in Empoli. Es ist ganz erfreulich, wie in der letzten Zeit aus dem Chaos der unbekannten florentinischen Bilder kleine Künstlergestalten wie Francesco Botticini, Jacopo del Sellajo, Pier, Francesco Fiorentino, Piero di Lorenzo sowie die Pseudonyme Amico di Sandro und Compagno di Pesellino aufgetaucht sind. Wenn einmal die Kataloge dieser Künstler nach Gebühr gesichtet und vervollständigt vorliegen, haben wir in ihnen, wenn auch nicht bedeutende, doch auch nicht ganz uninteressante Kleinmeister zu verzeichnen, von denen Jeder, wenn auch abhängig von den grossen führenden Geistern der Zeit, seine kleine Eigenart besitzt.

(Späterer Zusatz: In der Februarsitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin für dieses Jahr [1902] hat Dr. Mackowsky auf das Gemälde Nr. 364 in der Pittigalerie als ein Werk Sellajo's aufmerksam gemacht).

[73]) Gazette des Beaux Arts 1900, II. Vergleiche meine Schlussbemerkung zu Nr. 347 dieser Galerie.

[74]) Ausser den Gemälden, welche in neuester Zeit dem Piero zugeschrieben werden, befinden sich in Florenz noch mehrere Bilder, die ihm jedenfalls sehr verwandt sind. Ein Tondo in den Uffizien Nr. 85, Anbetung des Kindes, wird Schule Lorenzo di Credi's, ein anderer Tondo Nr. 89, Toscanische Schule genannt. Beide stehen jedoch in den Gesichtstypen der Madonna und der Kinder, in den Formen der Hände, des Ohres und des schweren Gefälte dem Piero sehr nahe. In Nr. 85 ragt im Mittelgrunde ein Felsen empor, der fast identisch in der Anbetung des Kindes bei Mr. A. E. Street, London, vorkommt. Das Christuskind ist

1659a. Einzug des Papstes Martin V in St. Angelo. Sehr willkürlich Schule Masaccio's genannt; vielmehr ein umbrisches, von Gentile da Fabriano beeinflusstes Bild. Wir wissen, dass Gentile für den Papst Martin V wie für Eugen IV gearbeitet hat. Nicht im Katalog. — 1661a. Madonna mit dem Kinde. Schwaches Bild mit Anklängen an Domenico Veneziano, Baldovinetti und Filippo Lippi. Geschenk von Baronin N. Rothschild. Nicht im Katalog. — 1662. Geschichte der Virginia. Die vielen Figürchen sind sehr in der Art Filippino Lippi's. Zart empfundene Landschaft in goldgrünlichem Ton. Viel mattes Roth und Orange in den Trachten. Sehr ähnlich dem „Tod Lucrezia's" in der Pittigalerie. Es gehört zu den Bildern, welche B. Berenson seinem „Amico di Sandro" zugeschrieben hat. — 1663. Bildniss eines Jünglings. Nicht im Katalog. Ebenfalls von B. Berenson dem Amico di Sandro zugeschrieben. Das Bild steht dem Filippino nahe und dem Botticelli selbst auch nicht fern.[75])

Bologneser Schule. 498. Urtheil des Paris. Schwaches Bild aus der Schule des Costa-Francia.

---

dem im Louvrebild ganz ähnlich. In Nr. 89 erinnert der Typus der Madonna sehr an den auf dem Tondo bei Mr. Th. Lawrie in Glasgow. In St. Spirito befindet sich ein grosses schlecht erhaltenes Altarbild, Anbetung der Hirten, das auf keinen Anderen als auf Piero, wenn auch nur als Schul- oder Werkstattbild, zurückgehen kann. Die schlechte Erhaltung dieser Bilder macht, auch für die beiden erstgenannten, die Entscheidung schwierig, ob es sich um eigenhändige Erzeugnisse oder um Nachbildungen seiner Werkstatt handelt. Doch dürfte das Letztere auch für jene das Wahrscheinlichste sein. Eine „Anbetung des Kindes" im Refectorium von St. Croce ist eine Version vom Bilde in S. Spirito, aber mit Weglassung mehrerer Figuren und von einem dem Piero ferner stehenden Künstler. Die Anbetung des Kindes im rechten Querschiff von St. Lorenzo, von B. Berenson dem Piero zugeschrieben, zeigt im Colorit und im Typus des Christuskindes grosse Verwandtschaft mit dem Meister, daneben aber abweichende Züge. Da ich jetzt von Piero di Cosimo spreche, möchte ich mir über das berühmte Andromedabild in den Uffizien auch eine Bemerkung erlauben. Das Bild wird allgemein Piero zugeschrieben und insofern mit Recht, als die Landschaft und auch wohl der Drache ihm gehört, aber der ganze Vordergrund mit den trauernden und jauchzenden Schaaren sowie auch die Prinzessin ist augenscheinlich von einem lombardischen Schüler Lionardo's gemalt. Es giebt verschiedene Anzeichen, die darauf hindeuten, dass dieser Theil des Gemäldes von der Hand Sodomas sein könnte, der vor 1513 sich in Florenz aufgehalten haben muss (vergl. Frizzoni Arte Italiana del Rinascimento S. 134). In dieser Stadt hat er ja auch in der Badia von Bartolommeo di Monte Oliveto in dem Refectorium ein Abendmahl, wovon noch Fragmente vorhanden sind, an die Wand gemalt. Ja, es giebt Gründe für einen noch früheren Aufenthalt in Florenz, denn seine Kreuzabnahme, um 1505 in Siena gemalt, ist augenscheinlich beeinflusst von der (von Perugino vollendeten) Kreuzabnahme Filippino's, jetzt in der florentinischen Akademie.

[75]) In dem ersten Corridor in den Uffizien befindet sich unter No. 75 ein Madonnenbild „Ignoto Toscano" genannt. Dies Bild ist, so viel ich weiss, in keine Beziehung zu den Werken des Amico di Sandro gesetzt. Doch ist es augenscheinlich eine Version von dem Madonnenbilde bei Mrs. Austen, wenn auch wohl nur von der Hand eines Nachahmers.

Venezianische Schule. XVI. Jahrhundert. 521. Männliches Portrait. Schule Tizian's. — 522. Reichgekleidete junge Frau. Um den Hals ein Band, worin mehrmals die Buchstaben C A und B I eingeflochten sind. Die Hände sichtbar. Die Gesichtszüge mit ausdrucksvoller Härte gezeichnet. Sie macht den Eindruck, als ob ein schmerzlicher Gedanke sie bewege; ganz verloren und wie im Augenblicke der Welt völlig entrückt blickt sie vor sich hin. Solche seelischen Zustände malt Lorenzo Lotto gern, aber die Behandlungsweise passt nicht auf ihn. Es ist noch nicht gelungen, das räthselhafte Bildniss mit Sicherheit zu bestimmen. Crowe und Cavalcaselle haben Buonconsiglio als Autor genannt. Morelli glaubt dagegen den Meister in Bartolommeo Veneto zu erkennen. Auf diese letztere Bestimmung passt in der That Verschiedenes. So werden die beiden Hände mit einer gewissen Pretention gezeigt, was bei Bartolommeo sehr häufig der Fall ist. Auch die flachen, parallel und horizontal laufenden Falten haben Aehnlichkeit mit der Faltenlage in seiner bezeichneten Madonna in der Galerie zu Bergamo. Andererseits kann der seelische Ausdruck vielleicht Anlass zu Bedenken geben, da Bart. Veneziano, wie die meisten Portraitmaler, gewöhnlich seine Modelle im Momente vollständiger Seelenruhe abconterfeite. Venturi, der sich, wie bekannt, sehr eingehend mit Bartolommeo beschäftigt hat, will diese Zuschreibung nicht anerkennen. Die Technik scheint ihm nicht die des Meisters, namentlich scheinen ihm die mit so grosser Kunst modellirten Hände mit den durchscheinenden blauen Adern und so leuchtend in ihrer rosigen Carnation abzuweichen. Er wurde eher an die Art und Weise Lorenzo Costa's erinnert. — 667. Frauenportrait. In der Art oder Copie nach Polidoro Lanzani. — 1674 a. Salome empfängt die Schüssel mit dem Haupte Johannes'. Sehr reich im Colorit und mit einem Schwung in's Phantastische. Mit Polidoro Lanzani sehr verwandt. Neuere Erwerbung, nicht im Katalog. — 1674 E. Maria in der Glorie. Unter dem Einflusse Paolo Veronese's. Mit Brusasorci verwandt.

Norditalienische Schule. 2721. Verkündigung mit Heiligen (Triptychon). Maria, in ihrem Betstuhle knieend, wird von dem verkündigenden Engel so erschreckt, dass sie, um nicht zu Boden zu fallen, die hinter ihr stehende Säule angstvoll umfasst. Die Heiligen auf den kleineren Seitentafeln unterhalten sich lebhaft. Der dicke, verkündigende Engel schwimmt, auch in seiner Form fischähnlich, durch die Luft. Die helle, blaugrüne Landschaft leicht hingetuscht. Sehr viel Gold, namentlich am Kleide Maria's und am Betstuhl. Sonderbar die vielen kleinen Falten und Faltengrübchen im Kleide Maria's, die so aussehen, als ob sie rasch mit dem Finger in nassen Thon eingezeichnet wären. Das Ganze sehr terre à terre gemalt, handwerksmässig, aber nicht ohne eine gewisse Originalität. Mary Logan hat auf die Aehnlichkeit des Bildes mit einem Altarwerk im Dom zu Savona, bezeichnet LVDOVICVS BREA DE NIZZA und 1495 datirt, hingewiesen und diesem Meister das Bild zugeschrieben. Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, dass das Bild aus Genua stammt, wo Brea lange thätig gewesen ist. Ich habe in meinem Aufsatze im Archivio

storico dell' Arte, 1896: „Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari" auf die ihm zugeschriebenen Gemälde in Genua, welche aber im Stil sehr von einander abweichen, hingewiesen. Eins von diesen, das von mir ausführlich beschriebene Allerheiligenbild, in S. Maria di Castello, ist aber mit Brea's vollem Namen und der Jahreszahl 1513 bezeichnet. Es ist — ich muss es bekennen — sowohl was die Figuren, das Colorit und die Landschaft betrifft, beträchtlich abweichend von dem Louvrebild. Da dieses aber wahrscheinlich in der Mitte der neunziger Jahre des Quattrocento und jenes 1513 entstanden ist, ist die Möglichkeit vorhanden, dass der Meister in dieser Zwischenzeit seinen Stil geändert hat. Brea malte Johannes den Evangelisten in der grossen Pala von Foppa in St. Maria di Castello zu Savona.[76])

Italienische Schule. Anfang des XVI. Jahrhunderts. 515. Maria mit dem Kinde. Auf dem Namensschilde irrthümlich dem Gregorio Schiavone zugeschrieben. Das Bild zeigt nur eine oberflächliche Aehnlichkeit mit ihm. Die Gesichtsformen sowohl bei Maria wie bei den Kindern und Engeln sind sehr verschieden. Es hat allerdings einen ausgeprägten paduanischen Charakter und ist direct oder indirect von Padua abhängig. Fruchtkränze, Reliefs, Formen, Falten, Alles deutet darauf hin. Als Kennzeichen merke man sich das bei dem Kinde und den Engeln strahlenförmig von der Stirn ausgehende Haar, sowie auch die Gewänder, die stufenweise ankleben und aufblähen. Venturi wurde an die Gebrüder degli Erri erinnert. Das Bild wird noch einmal im Katalog unter Nr. 1523 angeführt.

Italienische Schule XVI. Jahrhundert. 532. Männliches Bildniss (Salon Carré). Der junge Mann in ungezwungener, edler Haltung blickt sehnsuchtsvoll in die Ferne. Wie das oben erwähnte Frauenbildniss gehört es zu den in jener Periode nicht gerade sehr häufig vorkommenden Bildnissen, die in erster Linie durch den Ausdruck interessiren wollen. Solche Bildnisse wirken künstlerisch im Gegensatz zu den zahlreichen modernen Versuchen in dieser Richtung, weil sie in ihrer Bewegtheit nur bis zu einer gewissen Grenze gehen, während die Modernen für das nothwendige künstlerische Zurückhalten in der Regel keinen Sinn haben. Das Gesicht, halb in dunklen Schatten getaucht, zeigt kleine feine, scharfgeschnittene Züge von grosser Concentration. Zum Ausdrucke tragen die tiefbeschatteten Augen viel bei. Wer ist der Autor? Viele Meisternamen sind genannt worden. In früheren Katalogen galt es als ein Francesco Francia und noch früher als ein Raffael. Morelli schreibt es, wie auch ein verwandtes (?) Bildniss in der Galerie Pitti, dem Ridolfo Ghirlandajo zu, Crowe und Cavalcaselle denken an Franciabigio, B. Berenson hat eine alte Benennung[77]) Bugiardini wieder aufgenommen. Von Francia sind

---

[76]) Die volle Bezeichnung lautet nach Soprani so: „Ludovicus Brea Niziensis faciebat Anno 1513". — Mündler erwähnt in seinem „Essai d'une Analyse critique etc." S. 222 ff. ein Altarwerk in sechs Abtheilungen, das er Lodovico Brea zuschreibt. Catalogue Villot, 1849 No. 537. Wohl jetzt in irgend einem Provinzmuseum ausgestellt.

[77]) Siehe Crowe & Cavalcaselle, History of Painting, III S. 505.

Bildnisse bekannt, mit welchen es keine Analogie zeigt. An Bugiardini erinnern einige landschaftliche Züge, aber dieser schwache Künstler hat sich nie zu solcher Höhe erhoben. Mit R. Ghirlandajo und namentlich mit Franciabigio zeigt das Bildniss allerdings eine sehr erklärbare Verwandtschaft: Meiner Ansicht nach dürfte dasselbe nämlich von einem Meister sein, welcher die beiden Letztgenannten beeinflusst hat oder gar, wie Vasari behauptet, ihr Lehrer gewesen ist,[78]) nämlich von Albertinelli. Dieser in seiner Production sehr ungleiche Meister ist als Portraitmaler nicht bekannt. Er hat aber, wie wohl alle florentinischen Maler dieser Periode, Portraits gemalt. Auch wird von Vasari ein jetzt verschollenes Bild von Alfonsina de Medici genannt. Die ganze Behandlungsweise unseres Bildnisses scheint mir auf ihn hinzudeuten. Man vergleiche z. B. mit diesem Portrait den Kopf des Heiligen links (St. Julian) auf seiner „Thronenden Madonna“ Nr. 167 in der florentinischen Akademie, der viel Analogie mit unserem Bildnisse aufweist. Sollte ich in meiner Vermuthung Recht behalten, dann hätten wir in diesem unter dem Einflusse Lionardo's geschaffenen Werk eine seiner bedeutendsten Schöpfungen zu verzeichnen. Auch für Albertinelli würde es freilich ein exceptionell bedeutendes Werk sein. Ich füge noch hinzu, wenn Albertinelli nicht selbst das Bildniss gemalt hat, dann kann es nur von seinem Schüler Franciabigio sein. Dieser hat einige Portraits gemalt, die in der Auffassung eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Louvrebild haben, so ein Bildniss Nr. 245 A in der Berliner und eine anderes Nr. 1035 in der Londoner Galerie. Das Gemälde scheint ungleich kleiner gewesen zu sein; es ist nach allen vier Seiten vergrössert worden. — 525. Männliches Portrait. Dies Bildniss geht wahrscheinlich auf Sebastiano del Piombo zurück. Darauf deutet die Behandlung des Pelzwerks, sowie auch die nach innen gewandte Stellung der einen Hand und ihre Form. Ob das hochhängende, sehr schadhafte Bildniss ein Original oder eine alte Copie ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

Italienische Schule. Schluss des XV. Jahrhunderts. 500—513. Diese vierzehn Idealportraits wurden am Schluss des XV. Jahrhunderts für Federigo Montefeltro, Herzog von Urbino, gemalt. Vierzehn andere aus derselben Serie befinden sich im Palazzo Barberini zu Rom. Copieen von mehreren dieser Bildnisse oder Nachzeichnungen nach den ihnen zu Grunde liegenden Skizzen befinden sich, wie bekannt, im sogenannten „Venezianischen Skizzenbuch“. Es scheint, dass mehrere Hände hier beschäftigt gewesen sind. Einige zeigen einen ausgeprägten vlämischen, andere italienischen Stil. Als Beispiel des ersteren nenne ich den hl. Hieronymus (Nr. 50) und den hl. Agostino (Nr. 506), als Beispiel des letzteren Vittorino de Feltre (Nr. 502), Dante (Nr. 504), Thomas von Aquino (Nr. 507). Das Bildniss des Papstes Sixtus IV scheint sowohl in der malerischen Behandlung, wie in den Formen abzuweichen. Nach dem

---

[78]) Was jedoch nur bei Franciabigio zutrifft. Bugiardini war nur ein Jahr jünger als Albertinelli.

Zeugnisse Vespasiano's stammen diese Bildnisse von der Hand Justus' van Gent, was unzweifelhaft für die vlämisch aussehenden der Fall ist. Was die übrigen betrifft, so hat der vlämische Meister wahrscheinlich einen oder mehrere Collaboratoren gehabt und zwar aus der nächsten Umgebung Melozzo da Forli's. Die Portraits dürften um 1475—76 gemalt sein.[79]) — 514. St. Ludwig, Bischof von Toulouse. Auf Goldgrund. Von E. Bertaux, neuerdings der Neapeler Schule um 1360[80]), von Morelli dagegen dem Ant. Vivarini zugeschrieben. Von dem letztgenannten Meister wahrscheinlich auch die Predellenstücke Nr. 172—175, Schule des Gentile da Fabriano genannt.[81]) — 1640 A. Die Entführung Europa's. B. Berenson notirt das Bild als ein Werk Francesco di Giorgio's. Scheint zur Ausschmückung eines Cassone gedient zu haben. Der Vorgang ist als anmuthvolles Märchen flüchtig hingepinselt. Fliegende Gewänder. Die hübschen Gesichter der vielen jungen Mädchen sind alle von goldlichtem Haar umflattert. Hirsche, Delphine, Wasservögel am breiten Strome, welcher langsam durch Palmenhaine dahingleitet. — 1668 A. Hl. Sebastian. Gezierte, schwächliche, kleine Gestalt, die in ihrer Qual noch dem Beschauer zulächelt. Gespreizte Haltung der Glieder. Eine weit ausgedehnte, zart hingemalte Ebene, die in goldenem Glanze leuchtet. Ich kann das Sondergepräge Perugino's, dem es zugeschrieben worden ist, nicht, auch nicht das seiner Spätzeit, im Bilde erkennen. Mir kommt es eher als ein feines Frühwerk Giannicola Manni's vor. (Nicht im Katalog. Geschenk von M. A. Chaber.)[82])

---

[79]) Vergl. auch Repertorium 1901, S. 59: Karl Voll. Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino.

[80]) Revue des deux mondes 1900.

[81]) Wohl Frühwerke um 1435, ehe er mit Johannes Allemanus in Verbindung trat.

[82]) In der Galerie mehrere Bilder von Giannicola. Er hat Vieles auch von Spagna entlehnt. So ist das Christuskind in seiner „Thronenden Maria“ in Typus und Stellung fast identisch (wenn auch im Gegensinne dargestellt) mit dem in der kleinen Madonna von Spagna, Nr. 404. Auch die geschwollenen Handformen kommen bei beiden Künstlern vor.

Gerrit van Hees, der Maler der „Landschaft mit den Planken“ in der Akademie zu Wien.

Die „Landschaft mit den Planken“ gehört zu den besten Bildern aus der unmittelbaren Umgebung des grossen Ruisdael. Kein Wunder, dass ein Fälscher sie mit dessen Namen versehen hat und dass zahlreiche Kenner immer wieder versucht haben, sie mittelbar oder unmittelbar mit ihm in Beziehung zu bringen. Nachdem er selbst abgethan war, wurde sein Vater Isack Ruisdael, der jedoch nur Rahmenmacher, nicht Maler war, genannt. Entsinne ich mich recht, so wurde auch zeitweilig der Vetter Jacob Salomonsz van Ruysdael in Vorschlag gebracht, Andere, wie Woermann (Gesch. der Malerei, III. S. 634), kehrten zu Ruisdael selbst zurück und brachten das Bild in Zusammenhang mit der grossen, 1646 datirten Landschaft in Petersburg.

Richtig war bei letzterer Vermuthung, wie bei der, dass das Bild von Isack Ruisdael sein könne, das Empfinden, dass es mit der Jugendzeit Ruidael's in Verbindung stehe, resp. einer etwas älteren Künstlergeneration angehöre, als der Zeit, worein die Blüthe des grossen Ruisdael's fällt, denn der wirkliche Maler des Bildes heisst Gerrit van Hees, und das einzige bis jetzt bekannte Datum auf seinen Bildern ist 1650, d. h. nur vier Jahre nach dem oben erwähnten Erstlingswerk J. Ruisdael's, im Jahre, wo er 21 oder höchstens 22 Jahre alt war.

Gerrit van Hees ist meines Wissens in der Litteratur zweimal erwähnt worden. Einmal kommt sein Name bei van der Willigen (Les Artistes de Harlem, S. 37) vor in dem dort mitgetheilten Verzeichnisse Haarlemer Künstler, die V. L. van der Vinne ohne jegliche nähere Angabe aufzählt, und sodann hat Bredius vor vielen Jahren (Ned. Kunstbode 1881, S. 94) die Aufmerksamkeit auf die eben erwähnte vollbezeichnete und 1650 datirte Landschaft der Sammlung Houck in Deventer gelenkt, die jetzt dem Museum seiner Vaterstadt Haarlem angehört. Derselbe Forscher hat dann gemeint, in dem Monogramm eines falschen Hobbema's im Museum zu Schwerin: G. H. dasjenige des van Hees wieder zu erkennen, hat diese Vermuthung jedoch später mit Recht zurückgezogen; das bewusste Bild ist eben nur ein falscher Hobbema. (Kat. 1882, Nr. 256; vgl. die dortige Bemerkung.)

Es hat lange gedauert, bis der Houck'sche van Hees einen dauernden Aufbewahrungsort gefunden hat. Nach der Auction Houck (Amsterdam, Mai 1895) wurde er von Hauser gereinigt und hing dann mehrere Jahre als Eigenthum des Rembrandtvereins im Directionszimmer der Haager Galerie, wo ich Gelegenheit hatte, die Eigenart des Künstlers vollständig in mich aufzunehmen. Durch dieselbe bekundet sich der Künstler als ein Jugendgenosse des grossen Ruisdael's, als Zeitgenosse jener zahlreichen Schaar von Haarlemer Landschaftsmalern, als deren Lehrer man vielleicht, als deren Vorgänger man sicher Cornelis Vroom betrachten darf und zu der z. B. Guillam du Bois, der ältere Johannes Vermeer, Nicolaes Molenaer, Cornelis Decker, die beiden van Vries und die beiden Rombout's gehören.

Van Hees steht unter ihnen in erster Reihe, er übertrifft die Meisten, steht höchstens dem Vermeer in dessen besseren Leistungen nach. Er malt die Motive der heimathlichen Natur, meistens die der Dünenlandschaft. Sie setzen sich zusammen aus einigen alten Bäumen, seien es Eichen oder Buchen, einer schilfbedeckten Bauernwohnung zwischen Sträuchern, einem Bach oder Teich, einem breiten Sandweg und spärlich mit Gras bewachsenen Dünenhügeln. Wie Ruisdael in seiner Frühzeit es liebt, das Licht auf einen sandigen Abhang oder eine sonstige scharf beleuchtete Stelle zu concentriren, so auch van Hees. Im Wiener Bild dienen die hölzernen Einfriedigungen des Weideplatzes, denen es seinen Namen entlehnt, diesem Zweck, ein anderes Mal sind es die weissgrauen Stämme der Buchen.

In künstlerischer Beziehung verräth van Hees seine geringe Begabung durch die nüchternere Auffassung seiner Landschaften. Ihm fehlt, wie schon 1875 in der Zeitschrift für bildende Kunst sehr richtig bemerkt wurde, die Poesie, die Ruisdael in seine Bilder hineinzuzaubern weiss; seine Behandlung der Einzelheiten, möge es der Himmel oder der Baumschlag oder das Terrain des Vordergrundes sein, ist monotoner, stereotyper, langweiliger. Auch die wenigen Figuren, die er selbst als Staffage seinen Bildern beigiebt und die meistens in bescheidenen, wenig hervortretenden Tönen gemalt sind, haben etwas Einförmiges, leicht wieder zu Erkennendes.

Von seinen Bildern sind mir bis jetzt folgende bekannt geworden:

1. Die bezeichnete, 1650 datirte ehemalige Houck'sche Landschaft im Haarlemer Museum.

2. Eine ebenfalls bezeichnete Landschaft im Museum zu Rennes, dort C. Decker zugeschrieben (Kat. 1884, Nr. 87). Der Katalog von 1859 erwähnt wenigstens die sei es denn auch unrichtig G. Nees gelesene Signatur G. v. Hees.

3. Die Landschaft mit den Planken in der Galerie der Wiener Akademie der Künste. (Kat. 1900, Nr. 893.)

4. Eine Waldlandschaft im Besitz des Herrn Pacher von Theinburg in Wien, früher Hobbema zugeschrieben.

5. Eine Landschaft im Museum zu Lille, unter dem Namen Simon Dubois katalogisirt. (Kat. 1893, Nr. 266.)

6. Eine kleine Dünenlandschaft mit Bauernhäusern zwischen Bäumen in der Sammlung P. Delaroff in St. Petersburg.

7. Eine Landschaft in englischem Privatbesitz, die mir nur durch eine Photographie bekannt ist, welche ich Herrn Arthur Kay in Glasgow verdanke. Diese Photographie zeigte im Baumschlag, in der Stammbildung, in der Zeichnung der Figuren und nicht am wenigsten in der Gesammtcomposition eine so grosse Aehnlichkeit mit den unter 2, 4 und 5 erwähnten Bildern, dass ich das Original unbedingt auch für einen van Hees halten zu dürfen glaube.

8. Eine Waldlandschaft mit einem Weg, woran links eine Hütte liegt; in einer anonymen Auction bei Christie's, 23. Juni 1901, unter dem Namen Js. v. Ostade versteigert (Kat. Nr. 144). Das Bild war sehr charakteristisch für den Maler, sowohl in Bezug auf die Beleuchtung als auch auf die Färbung des Laubes. Auch die Figuren waren genau so gemalt wie auf den Bildern in Haarlem, Lille und Rennes. Links sah man die Pentimenti zweier Stämme quer durch den Weg hindurch. H. 0,875, B. 0,60 m.

Zum Schluss bemerke ich, dass die Wiener Landschaft im Jahrgang 1875 der Zeitschrift für bildende Kunst von L. Fischer radirt und auch sonst in guter Photographie reproducirt ist, während das Houck-Haarlem'sche Bild im Auctionskatalog in einem etwas dunkeln (weil vor der Hauser'schen Restauration hergestellten) Lichtdruck publicirt ist.

Corn. Hofstede de Groot.

Litteraturbericht.

Malerei.

W. Weisbach. Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, Bruno Cassirer 1901. 133 S.

In einer glanzvollen Publication, wie sie bisher keinem Renaissancemeister gewidmet wurde, legt W. Weisbach das Resultat mehrjähriger Studien über Francesco Pesellino vor — dem bisher „eingehende litterarische Würdigung nicht zu theil geworden.“ Aber das Thema wird nicht, wie üblich, auf den Helden selbst, seine Vorgänger und seine Nachfahren beschränkt; auf die „Zeitströmung“, die sein Schaffen bedingt hat, ist eingegangen; daher der Nebentitel des Buches.

Schon Vasari verwirrte sich das Bild Giuliano Pesello's und seines Enkels, den der Alte erzogen. Diesen ersten Lehrer muss zu fassen versuchen, wer Pesellino's Ursprung erläutern will. Weisbach hat im XXI. Band des Jahrbuchs der preussischen Kunstsammlungen das Werk eines Meisters zusammengestellt, dessen Hauptstück, die Predella in der Casa Buonarroti, Vasari ausdrücklich dem Pesello zuschreibt. Seine Resultate sind in diesem Zusammenhang kurz wiedergegeben, der Stil des Künstlers wird charakterisirt. Zugleich findet man die Daten über beide, Grossvater und Enkel, in diesem ersten Kapitel vereinigt.

Dann folgt die zweite, grössere Einleitung „Romantische Züge der Frührenaissance“. Die Lectüre französischer Ritterromane wirkte auf die höfischen Anschauungen und Sitten; von den Wünschen fürstlicher Auftraggeber wurde wieder die Kunst beeinflusst. Die Cassonemalereien, die illustrirten Handschriften, künstlerisch geschmückte Gebrauchsgegenstände — besonders Majolicagefässe und Elfenbeinschnitzereien — behandeln ritterliche Scenen, Liebesgeschichten, Mythologisches in romantischem Sinne. Diese Auffassung greift hinüber auf die Darstellung biblischer Scenen. Die Anbetung der Könige, gewisse Heiligengestalten, wie Georg und Hubertus, bieten Gelegenheit, ritterlichen Prunk darzustellen. Die Landschaft und einzelne Elemente darin, wie zerfallendes Gemäuer, erwecken romantische Stimmung. All' dies war ausgebildet zu Pesellino's Zeit.

Das Oeuvre des Meisters ist wenig umfangreich. Nur ein einziges grösseres Bild findet sich darin (die bei seinem Tode unvollendet zurück-

gebliebene Tafel der Trinität in London); das meiste sind Predellenstücke, Cassoni, kleine Hausandachtsbilder. Ihren heutigen Bewahrungsorten nach vertheilen sie sich ziemlich gleichmässig auf Italien, Frankreich und Deutschland; in neuerer Zeit hat auch Amerika ein paar bedeutende Stücke erworben. Diese Bilder sind in Weisbach's Buch fast ausnahmslos in Lichtdrucken wiedergegeben, so dass damit ein seltener Ueberblick über das Schaffen des Meisters geboten ist.

Als Ausgangspunkt der Betrachtung dient die von Vasari erwähnte Predella zu einem Altarbild des Fra Filippo, die jetzt in der Florentiner Akademie und im Louvre bewahrt wird. Daran anknüpfend will Verf. dem Pesellino einige Predellenstücke, die aus Fra Angelico's Werkstatt herrühren, zuschreiben, zwei Stücke in der Florentiner Akademie, die zu Angelico's Altarwerk in San Marco gehörten, und ein Stück der Predella von dem aus San Domenico in Perugia stammenden Bild in der Municipalgalerie dieser Stadt. Für diese Bilder würden die Jahre 1437—1440 als Entstehungszeit angenommen werden müssen.

Noch im Atelier des Angelico wären dann die Tafeln mit Geschichten aus der Legende des Papstes Sylvester (Galerie Doria in Rom) entstanden.

Die vier Tafeln des Palazzo Alessandri in Florenz, die Vasari in der Kapelle dieser Familie in San Pier Maggiore sah und als Arbeiten Pesellino's beschreibt, gehören nicht diesem, sondern dem Benozzo Gozzoli. Doch ist für eines der Bilder — ein Wunder des hl. Zenobius darstellend — die Vorlage Pesellino's (Galerie R. Kann, Paris) erhalten.

Es folgen von Bildern mit heiligen Scenen die kleine Lünette mit der Verkündigung in der Galerie Poldi Pezzoli, die bildmässig ausgestaltete Zeichnung der Anbetung des Kindes im Louvre, das Altenburger Bild mit Hieronymus, das Verfasser als gemeinsame Arbeit des Filippo Lippi und Pesellino ansieht, und das er mit einem von Vasari und dem Medicaeer Inventar erwähnten Bild identificirt. Das Altarbild aus Pistoia (in der National Gallery) gehört in der Hauptsache einem Gehülfen Pesellino's, der auch die im Privatbesitz in Pistoia erhaltene Predella gemalt hat.

Als Madonnenbilder von Pesellino's Hand sind nach und nach drei Bilder — in der Galerie in Chantilly, in der Sammlung Hainauer in Berlin und in Dorchester House in London — erkannt worden; dazu kommt die Zeichnung mit der Vermählung der hl. Katharina in den Uffizien, zweifellos Vorlage eines verlorenen Altarbildes.

Weltliche Darstellungen enthalten die zwei Paare mit Cassonetafeln im Besitz von Mrs. Gardner (Boston) und des Lord Wantage, jene stilistisch den Predellenstücken in Florenz und Paris verwandt, diese gegen das Ende von Pesellino's Wirksamkeit zu datiren; ferner zwei Cassoni mit den allegorischen Gestalten der Künste und Tugenden (Sammlung Wittgenstein, Wien); endlich die Gerichtsscene in der Galerie Morelli in Bergamo — aus Pesellino's letzter Zeit.

Nachdem im folgenden Abschnitt „die künstlerische Entwicklung und Eigenart Pesellino's“ die Summe der im vorhergehenden Kapitel

gemachten Einzelbeobachtungen gezogen worden ist, wird im Anhang die Werkstatt Pesellino's behandelt: Piero di Lorenzo Pratese, dem die Hauptarbeit am Pistoieser Altarbild in London gebührt, und der dem Namen nach nicht bekannte Künstler zahlreicher Cassonetafeln mit historischen und mythologischen Darstellungen. Zum Schluss ist das Document des Rechtsstreits, der sich nach Pesellino's Tod zwischen der Wittwe und den Gehülfen erhoben hatte, im vollen Wortlaut abgedruckt.

So weit in den Hauptzügen der Inhalt des Buches. Vielerlei konnte hier, wo es darauf ankam die Hauptlinien anzugeben, nicht berücksichtigt werden, so die gelehrten Excurse, z. B. über die Darstellungen der Trionfi und der freien Künste und Tugenden. Der Verfasser hat nirgends die Mühe gescheut, um durch reiches Material die Eigenart der jedesmaligen Leistung Pesellino's zu illustriren.

Mit Anderen, die Weisbach's Buch besprochen haben, fühlt sich Referent einig in dem Gefühl, dass vielfach die eigene Ansicht zu den Thesen des Verfassers sich in Widerspruch befindet. Da aber die Gefahr vorliegt, dass sich das Referat in allzu grosse Breite ergeht, sollen im Folgenden nur einige Hauptsachen hervorgehoben werden.

Zunächst die Person des alten Pesello. Ich erachte die versuchte Identificirung des „Meisters der Buonarrotipredelle“ (oder des Carrand-Meisters, wie er seit Jahren in vertrauten Kreisen des Berliner Museums hiess, und wie er durch einen eigenartigen Zufall auch im VI. Heft der Gesellschaft für photographische Publication getauft worden ist) mit Giuliano Pesello für einen wenig glücklichen Einfall. Und das ist um so mehr zu bedauern, als W. das Verdienst gebührt, die Sonderart dieses Künstlers zuerst erfasst und seine Arbeiten zusammengestellt zu haben.

Nun ist es gewiss wichtiger, eine künstlerische Eigenart klar zu begreifen und sie zu umschreiben, als ihr den rechten Namen zu geben, auf den es relativ so wenig ankommt: nur hat in unserem Falle der Name auch die grösste Bedeutung für die Frage der Datirung und diese wieder könnte unter Umständen das Bild von dem Entwicklungsgang der Florentiner Malerei entscheidend beeinflussen. Giuliano Pesello ist 1447, achtzig Jahre alt, gestorben. Er müsste Bilder wie die Buonarroti-Predella oder die ihr wesensverwandte Tafel in Montpellier gemalt haben, bevor Uccello und Castagno ihren kraftvollen Naturalismus lehrten: ihm würde die Rolle eines Bahnbrechers zufallen müssen.

Das ist schwer zu glauben, denn die Florentiner Kunsthistoriographie weiss von solcher Stellung des Pesello nichts. Und man muss dieser doch die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass sie die Entwicklung der Kunst in Florenz in der Hauptsache richtig dargestellt hat. Nur zwingende Gründe dürfen uns veranlassen, ihr hier einmal Unrecht zu geben.

Man besitzt von Giuliano Pesello kein sicher beglaubigtes Werk. Es steht also Jedem frei, sich eine eigene Vorstellung von diesem Mann zu machen. Hier könnte die Chronologie unserer Vorstellungskraft zu Hülfe kommen. Man halte fest, dass Pesello bereits 1367 geboren wurde:

zwanzig Jahre vor Angelico und Castagno, dreissig Jahre vor Uccello und Masaccio. Als Letzterer seine Fresken in der Carminekirche malt und in der Malerei eine neue Formenwelt erschliesst, ist Pesello bereits sechzig Jahre alt. Ob er damals noch fähig war, der Vergangenheit den Rücken zu kehren und der jungen Kunstbewegung sich anzuschliessen? Sehr wahrscheinlich ist das nicht. Vielmehr hat man doch wohl alle Ursache, sich ihn als Uebergangsmeister vorzustellen, als einen jener vorläufig Anonymen, in dem gothische und Renaissanceelemente sich verbinden. Man halte sich gegenwärtig, wie der ihm etwa gleichaltrige Lorenzo Monaco von alterthümlichen Formen nicht loskam. Wäre Pesello's Kunst wesentlich anders, hervorragend modern gewesen, so wäre das sicher den Kunstkennern in Florenz nicht unbekannt geblieben.

Die sicherste Widerlegung der Weisbach'schen Hypothese freilich, dass ich denjenigen, der diese Bilder alle wirklich gemalt hat, namhaft mache, vermag ich eben so wenig zu geben, wie Andere. Ich möchte aber bestimmt annehmen, dass sie in den Anfang der zweiten Hälfte des Quattrocento gehören, und unter dem Einfluss der naturalistischen Schule, vielleicht sogar nicht ohne die Einwirkung der Kunst Pesellino's entstanden sind. Es sind aber in diesen Bildern auch Elemente, die gar nicht florentinisch sind, vielmehr nach dem Süden weisen, genauer gesagt: auf Piero della Francesca. Auf dem Carrand'schen Triptychon sind Farben combinirt. die man auf Florentiner Bildern vergebens suchen wird. Auch einzelne Motive erinnern direct an Piero.

Die Beantwortung der Frage wird hoffentlich einmal gelingen. Vielleicht mit Hülfe der Buonarroti-Predelle, deren Herkunft aus Santa Croce wenigstens feststeht. Dass sie freilich von Anfang an für den Platz unter Donatello's Verkündigung bestimmt gewesen ist, scheint doch gänzlich unglaubhaft. Eine Predella setzt ein Altarbild voraus. Dieses muss als eine Hauptfigur den hl. Nicolaus enthalten haben. Hier hat die weitere Forschung anzusetzen, wenn man hoffen will, das Geheimniss zu lösen. —

Weisbach sagt auf Seite 59: „Es ist eins der Hauptergebnisse unserer Untersuchung, dass sie die von Vasari verbreitete Legende zerstört, dass Lippi den massgebenden Einfluss auf Pesellino ausgeübt habe, und dass die Werke Beider sich zum Verwechseln ähnlich sähen. Erst in der Zeit seiner künstlerischen Reife hat sich Pesellino an Fra Filippo, mit dem er, wie wir gesehen haben, mehrfach zusammen arbeitete, enger angeschlossen."

Seiner Ansicht nach geht Pesellino vielmehr aus der Werkstatt des Angelico hervor und aus dieser Zeit sind mehrere Arbeiten erhalten, nämlich die Predellentafel in Perugia, die zwei Stücke in der Florentiner Akademie, denen die zwei Bilder der Doria-Galerie folgen. Dann, wenn ich den Verf. recht begriffen habe, würden „um die Mitte der vierziger Jahre" die Predella zu Fra Filippo's Altarbild und die Cassoni in Boston zu folgen haben. In die letzte Periode gehören die David-Cassoni bei Lord Wantage, die Gerichtsscene in Bergamo und das Pistoieser Altarbild nebst Predella (hieran ist der Meister nur in geringem Maasse betheiligt.)

Weisbach hat gewiss recht gesehen, wenn er Fra Angelico einen grösseren Einfluss auf Pesellino einräumt, als bisher angenommen wurde. Auf den Bildern mit der Geschichte Sylvester's erscheint dieser Eindruck am greifbarsten: einzelne Köpfe finden sich hier, die man ebenso gut auf Bildern des Fra Giovanni finden kann (z. B. auf der Tafel mit dem Sposalizio in den Uffizien). Ist es aber nicht zu weit ausgegriffen, wenn Pesellino direct zu Angelico's Schüler gemacht wird, wenn Bilder, die bisher unter dessen Namen gingen, ihm geradezu gegeben wurden?

Man kommt da zunächst mit der Chronologie in Verlegenheit. Hat Weisbach Recht, so müsste Pesellino schon mit etwa fünfzehn Jahren selbständig künstlerisch thätig gewesen sein. Das heisst doch den Anfang des Künstlerthumes etwas weit nach unten rücken. Aber der Verfasser kommt mit dem eigenen System in die Enge. An dem Akademiebild mit der Bestattung von Cosmas und Damian wird „das sichere Raumgefühl“ hervorgehoben, das an Masaccio's (!) Thabitafresco erinnert. „Aehnliches wird man bei gleichzeitigen Bildern Fra Angelico's vergeblich suchen“. Dies Bild ist etwa 1438—1440 gemalt. Dagegen heisst es von dem einen der Sylvesterbilder (S. 45): „Bei der Anlage dieser Scenerie hat er offenbar keine glückliche Hand gehabt . . . Das von Angelico zu gleicher Zeit Geleistete ist hier nicht überschritten.“ Das heisst also: der Maler, der beinahe noch als Knabe das Können seines Meisters überbietet, geht hinterher als selbständig Schaffender über diesen nicht hinaus. Soll man wirklich denken, dass eine künstlerische Entwicklung sich so vollzieht?

Ich glaube, der Fehler liegt darin, dass der Verfasser aus einer richtigen Beobachtung falsche Consequenzen zog. Seine Attribution der Angelicotafeln an Pesellino ist irrig. Wenn ein Künstler Anlehnungen an einen anderen zeigt, braucht er darum noch nicht aus dessen Atelier hervorgegangen zu sein. Vielleicht trägt an diesem Irrthum die einseitige Auffassung von Angelico's Kunst die Schuld, die der Verfasser mit Vielen theilt. „Sein Reich war ein visionäres“ (S. 39). Ganz gewiss, was den Inhalt seiner Bilder anlangt. Aber dieser Meister sucht, so viel es in seinen Kräften lag, von der naturalistischen Strömung für die Wiedergabe seiner Visionen dienstbar zu machen. Auch seinem Können nach gebührt dem Angelico ein hoher Rang unter den Zeitgenossen.

Angelico und Pesellino sind in vieler Hinsicht verwandt: das erklärt in etwas die gelegentliche Verwandtschaft ihres Schaffens. Und in einer Hinsicht hat der Aeltere den Jüngeren unbestreitbar beeinflusst: im Colorit. Hier berührt sich Pesellino mit Fra Angelico ebenso, wie er sich von Fra Filippo entfernt.

Dass schliesslich aber doch der Carmelitermönch den entscheidenden Einfluss auf Pesellino gewonnen hat, ist nicht nur aus der Mehrzahl seiner Bilder abzulesen; auch darin liegt es ausgesprochen, dass mehrfach Pesellino's Bilder in früherer Zeit auf Fra Filippo getauft gewesen sind. Gelegentlich (bei dem Bild in Altenburg) gehen noch heute bezüglich der Attribution an den Einen oder Anderen die Meinungen aus einander.

Interessant zu beobachten sind gelegentliche ganz enge Beziehungen, z. B. der Louvrezeichnung zu dem einen Bild Filippo's mit der Anbetung des Kindes in der Florentiner Akademie. Völlig Lippi'sche Formen zeigt die Gerichtsscene.

In Weisbach's Buch fehlt leider ein Bild, das doch schon der Cicerone im Zusammenhang mit Pesellino bespricht. Diese kleine Tafel der Madonna mit Engeln und Heiligen in Empoli ist kürzlich im VII. Jahresheft der Gesellschaft für photographische Publicationen trefflich reproducirt worden. An dieser Stelle unter Fra Filippo's Namen. Berenson nimmt das Bild dagegen direct für Pesellino in Anspruch (Gaz. archéol. 1902, I, S. 191 ff.). Unter allen Umständen hat es für die Pesellinofrage grösste Bedeutung. Entweder ist es direct von Pesellino: dann wäre es das früheste seiner Madonnenbilder, noch vor der Chantilly-Madonna entstanden; es würde uns Pesellino ganz in das Studium Masaccio's versenkt zeigen. Oder aber das Bild ist älter als Pesellino, es gehört Masaccio oder Filippo an: dann ist es Vorbild für Pesellino's Hausandachtsbilder gewesen.

Aus allen diesen Ausführungen kann man das Eine ersehen, wie schwer Pesellino's Entwicklung zu fassen ist, wie er bald diesem, bald jenem Einfluss zugänglich ist. Fra Angelico und Fra Filippo entscheiden über ihn, aber auch Masaccio muss er intim studirt haben (Chantilly-Madonna). Pesellino ist — im besten Sinne des Wortes natürlich — Eklektiker, aufnahmefähig, wie wenige unter seinen Zeitgenossen. Wer vermöchte bei der Betrachtung der zwei Madonnenbilder auf Tafel X ohne Kenntniss der Zwischenglieder die Hand des gleichen Künstlers zu erkennen? Dieser unbestimmte Charakter Pesellino's hätte stärker hervorgehoben werden müssen, denn er ist geradezu der Hauptzug seines Wesens und seiner Kunst.

Eine einzelne Zuschreibung des Verf. möchte ich nicht unwidersprochen lassen, nämlich die Zutheilung der Tafel mit dem Zenobiuswunder an Pesellino. Weisbach hatte völlig richtig gesehen, als er die Tafeln in Casa Alessandri dem Gozzoli zuschrieb;[1]) warum aber dann das Kann'sche Bild einem Anderen geben? Es lässt die nie fehlende Zierlichkeit Pesellino's völlig vermissen. Mit Recht ist dieses Bild von Carotti[2]) mit einer Tafel in Zusammenhang gebracht worden, die vor Kurzem in die Brera gekommen ist (die Maasse der beiden Stücke stimmen ganz genau); beides sind Theile der Predella von Gozzoli's grossem Altarbild in der National-Gallery.

Am freiesten und selbständigsten zeigt sich Pesellino in den Cassoni mit der Geschichte David's, die wohl als Pesellino's Hauptwerk betrachtet werden dürfen. Zweifellos hat Verf. das Rechte getroffen, wenn er sie in die letzte Zeit des Meisters setzt. Sollten sie vielleicht zu jenen „corpi

---

[1]) Es ist unverständlich, wie Crowe und Cavalcaselle (III S. 98) schreiben konnten, dass der Zustand dieser Tafeln kein sicheres Urtheil zulässt. Sie sind im Gegentheil sehr gut erhalten und zeigen Gozzoli von seiner besten Seite.

[2]) Rassegna d'arte I S. 72.

di cassoni, con storiette piccole, di giostre di cavalli“ gehören, die, wie Vasari berichtet (III S. 37) für den Medici-Palast gemalt wurden? Herbert Horne, in einem unlängst erschienenen trefflichen Artikel,[3]) hat nachgewiesen, wie Pesellino gegen das Ende seines Lebens in dem Haus, das sich Cosimo Medici an der Via larga erbaute, thätig war. Das Inventar führt von ihm eine Jagddarstellung auf; sie befand sich im gleichen Raum, wie die drei Schlachtenbilder und andere Darstellungen von Paolo Uccello. Um dieselbe Zeit begann Gozzoli die Kapelle des Palastes mit Fresken zu schmücken. Aus dieser zeitlichen Coincidenz mag sich der unleugbare Zusammenhang zwischen diesen Bildern, den Cassoni Pesellino's, den Schlachtenbildern Uccello's und den Fresken Gozzoli's erklären; und diese Beziehung kann unsere Vermuthung über die Provenienz der Davidcassoni stützen.

„Pesellino ist innerhalb der Entwicklung der italienischen Malerei Realist, seiner Gesinnung nach Romantiker.“ Mit diesen Worten beschliesst Verf. seine zusammenfassende Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters.

Das Wort romantisch spielt in allen seinen Ausführungen eine grosse Rolle. Dem Begriff ist ein längerer Abschnitt gewidmet; er steht im Nebentitel des Buches und giebt gleichsam die Unterstimme ab. Zu meinem Bedauern vermag ich auch hier dem Verf. nicht ganz zu folgen.

Um eine abweichende Meinung zu begründen, wäre es freilich nothwendig, weit auszuholen und den Begriff „romantisch“ genau festzulegen. Indem ich aber diesem nachging, um zu sehen, was man darunter fasst, ergab sich mir, dass Begriff und Anwendung vielen Schwankungen unterworfen sind. Das Eine aber ergiebt sich doch als Grundzug: die Sehnsucht. Die Sehnsucht aus der Stadt in die Natur, zu den blauen Fernen des Gebirges, die Sehnsucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit, in das Mittelalter mit seinen gothischen Domen, den heimlichen Plätzen, den gewundenen Strassen, in eine Zeit von einfachschlichten Sitten. Die Sehnsucht schafft die Ferne und die Vergangenheit mit der Hülfe der Phantasie; daher das Träumerische und Schwärmende in vielen romantischen Kunstwerken. „Die Romantik hält sich überall nur an Stimmungen“, sagt Hettner. Auch dieses, das Vorwiegen eines rein persönlichen Stimmungselementes, tritt in allen Schriften der romantischen Schule stark in den Vordergrund. Daher der schwächliche Charakter, der ihr oft anhaftet.

Findet man wirklich die gleichen Elemente im Florentiner Quattrocento in den Aeusserungen des Lebens oder seiner Kunst? Hat man sich bewusst aus der Gegenwart in eine phantastisch ausgemalte Vergangenheit hinweggesehnt! Man stand damals mit beiden Füssen doch gar zu real auf festem Boden und in der Wirklichkeit und genoss die Gegenwart mit starken Instincten. In der Kunst vollends spiegelt sich am stärksten die Freude an dem in der Wirklichkeit Geschauten und der

[3]) The Monthly Review Nr. 13, Oct. 1901. S. 114 ff.

Stolz, es wiedergeben zu können (daher das häufige Aufsuchen schwieriger Stellungen). Die melancholische Note klingt doch nur ausnahmsweise an. Begreiflich ist es, wenn Robert Vischer, der wohl zuerst auf das Quattrocento das Wort „romantisch“ angewandt hat, von Botticelli sagt, „er entzücke durch seine vornehme, wehmüthig holdselige Romantik“ (Signorelli S. 80); aber Pesellino ein Romantiker?

Pesellino gerade gehört zu denen, die die Realität künstlerisch zu fassen suchten. Freilich nicht die Formen, wie ein Castagno und Uccello; seine Begabung war coloristisch. Die Farbenschönheit, die ihn umgiebt, will er festhalten; die Freude, die sie ihm selbst macht, will er Anderen mittheilen. Daher der eminent heitere Charakter seiner Bilder. An farbigem Zauber sind seine kleinen Tafeln in der Florentiner Akademie allen zeitgenössischen Kunstwerken überlegen, mit Ausnahme der Bilder Fra Angelico's, vor denen sie doch den Vorzug feinerer Unterscheidung haben, und vielleicht Domenico Veneziano's. „Leichtigkeit und Anmuth“ findet Vischer (im Folgesatz der oben citirten Stelle) die für Pesellino charakteristischen Eigenschaften. Das ist gewiss zutreffend, und fügt man hinzu, dass sie völlig auf der Anschauung der ihn umgebenden Welt beruhen, so ist in der Hauptsache Pesellino's Art umschrieben. Er sieht sehr intim, obschon seine Mittel, das Geschaute zu reproduciren, noch sehr bescheiden sind, wenn man an die Coloristen des siebenzehnten Jahrhunderts denkt. —

Ich kann meine Ausführungen nicht beschliessen, ohne ein Wort des Dankes an den Verfasser für das, was er der Forschung geboten hat. Wenn ich glaubte, vielfach und gerade in Hauptpunkten widersprechen zu müssen, so ist damit nicht gesagt, dass nicht Vieles in Weisbach's Buch enthalten ist, das ohne Weiteres auf allgemeine Zustimmung rechnen darf. So schwierige Probleme, wie sie eine nicht fest umschriebene künstlerische Persönlichkeit bietet, werden am ehesten durch die Discussion, wenn nicht gelöst, so doch geklärt. Und es ist zu hoffen, dass auf Grund des geschlossenen Materials, das Weisbach zusammengestellt hat, eine rege Discussion anheben möge. Gewiss wird der Verfasser der Erste sein, sich dieses Erfolges, den sein Buch findet, zu freuen. *G. Gr.*

Sculptur.

Adelbert Matthaei. Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530. Text 249 S. und Atlas mit 46 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig. Verlag von Seemann & Co., 1901.

In der Einleitung zu seinem Werke bezieht sich der Verfasser auf eine gelegentliche Aeusserung in meiner Geschichte der deutschen Kunst: die deutsche Holzplastik sei durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung in unverantwortlicher Weise vernachlässigt. Das gilt

leider heute fast noch in dem gleichen Maasse wie vor fünfzehn Jahren, als es von mir niedergeschrieben wurde, die Zeit des Uebergangs von der romanischen zur gothischen Sculptur ausgenommen. Die Schuld daran pflegt man jetzt den Regierungen zuzuschieben, vor Allem dem Deutschen Reich, dessen Aufgabe es sei, die Monumente der deutschen Kunst auf seine Kosten veröffentlichen zu lassen und nicht Prachtpublicationen für den Vatican herauszugeben. Wenn ich auch das Letztere nicht leugne, so glaube ich doch, dass die Veröffentlichung unserer deutschen Kunstdenkmäler sehr wohl von Gelehrten und Verlegern aus eigenen Mitteln gemacht werden könne und dass sie dann besser gemacht werde, als wenn der Staat überreiche Mittel dafür auswirft und womöglich eine Commission mit der Herausgabe beauftragt. Wir haben jetzt Kunsthistoriker genug, die so selbstständig und bemittelt sind, dass sie sich jedes Jahr eine solche Publication erlauben dürften; und unter den reichen Verlegern findet sich doch wohl auch der eine oder andere, der eine Veröffentlichung zu idealen und patriotischen Zwecken neben den „Folgen“ kunsthistorischer Dreimark-Büchlein mit zahllosen schlechten Abbildungen gelegentlich einmal in Betracht ziehen würde. Wenn die Herren sich auf den schlechten Geschmack des Publicums und seinen Durst nach Halbbildung berufen und ihn gründlich ausbeuten, so zeigt der Erfolg doch auch, dass für kostspielige, aber wirklich hervorragende Kunstpublicationen die Abnehmer noch vorhanden sind.

Der Publication Matthaei's gebührt das Verdienst, für eine bestimmte Gegend und Zeit nach dieser Richtung ein grundlegendes, für lange abschliessendes Werk geschaffen zu haben. Es ist zwar eine Provinz fern von den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens in Deutschland, die an seiner Entwicklung einen massgebenden Antheil nicht genommen und sich nicht zu der Höhe der Kunst durchgearbeitet hat, wie dies für den Süden und Westen sowie für die frühere Zeit für Mitteldeutschland gilt. Aber grade deshalb war die Aufgabe eine günstige; sie stellte keine schwierigen Probleme, beschränkte den Verfasser vielmehr auf eine sorgfältige Aufsuchung und Untersuchung aller in Betracht kommenden Monumente, gewissenhafte Auswahl der künstlerisch beachtenswerthen Stücke darunter und gute Wiedergabe derselben in grösseren phototypischen Nachbildungen. Diese Aufgabe hat der Verfasser in vollstem Maasse erfüllt. Er hat sich dabei nicht auf die Denkmäler beschränkt, die sich noch an Ort und Stelle, in der Provinz Schleswig-Holstein, befinden, sondern hat auch die von dort entführten Arbeiten, namentlich die in den Museen von Kopenhagen und Hamburg, mit in Betracht gezogen. Er hat auch, namentlich zur Beantwortung der Frage nach der Stellung der Holzplastik seiner Provinz innerhalb der gleichzeitigen deutschen und nordischen Plastik, gelegentlich andere Bildwerke zum Vergleich herangezogen. Sein Facit scheint dabei freilich zu Gunsten seines Themas nicht ganz ohne Voreingenommenheit; die schleswig-holsteinische Plastik ist kaum derart, dass die höchsten Gesetze der Kunst daraus deducirt werden können, und das

Heranziehen von kunstphilosophischen und ästhetischen Werken Adolf Hildebrand's, Wölfflin's, Schmarsow's u. A. ist wohl kaum am Platze. Doch darüber und über den absoluten Werth selbst eines Meisters wie Hans Brüggemann wollen wir mit ihm nicht rechten; die Begeisterung des Verf. giebt dem Text eine besondere Wärme und hindert ihn doch nicht an einer kritischen Beobachtung im Einzelnen. In seinen historischen Forschungen geht er vielfach über die tüchtigen Arbeiten, die er selbst und vor ihm der Provinzialconservator von Schleswig-Holstein, Richard Haupt, sowie Dr. Adolf Goldschmidt veröffentlicht haben, noch hinaus, wenn er sich auch vielfach darauf stützt. In der Zusammenstellung der einzelnen Altarwerke, in ihrer Deutung und in der Bestimmung ihrer Meister, soweit dies bisher möglich ist, wird man Matthaei regelmässig beistimmen können. Möge dies schöne Buch in anderen Provinzen Deutschland bald Nachfolge finden! *W. Bode.*

Kunsthandwerk.

Elfried Bock. Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gothik und Renaissance. F. Bruckmann. München, 1902.

Bilderrahmen sind ein Thema, das in neuerer Zeit wiederholt behandelt worden ist. Die Frage der Einrahmung der Bilder ist unseren Künstlern heute nicht mehr gleichgültig; sie suchen nach alten Rahmen, die sie ihren eigenen Bildern anpassen oder lassen alte Muster nachahmen und unter ihrer Aufsicht vergolden, tönen oder bemalen, wenn sie es nicht gar selbst thun. Dies geschieht in der Regel noch in recht primitiver und willkürlicher Weise, so dass schon aus diesem Grunde der Hinweis auf die alten Vorbilder sehr berechtigt ist, die uns zudem über Stilfragen nach manchen Richtungen Auskunft geben. Von den Rahmenpublicationen, die in den letzten Jahren erschienen, sind die meisten auf phototypische Nachbildungen beschränkt; nur eine darunter ist durch Auswahl, Mannigfaltigkeit und Sorgfalt in der Bestimmung von Zeit und Ort der Entstehung der Rahmen wirklich gut, die von dem bekannten venezianischen Antiquar und Kunstfreund M. Guggenheim herausgegebenen „Cornici italiane". Auch hier beschränkt sich der Text auf wenige Seiten: eine wissenschaftliche Behandlung der Frage, die bisher kaum angestrebt ist, findet daher noch ein fast unbeackertes Feld.

Nach dieser Richtung ist Dr. E. Bock in dem uns vorliegenden Buche an das Thema herangegangen und zwar unter Beschränkung auf die Rahmen in Florenz und Venedig zur Zeit der Gothik und der Renaissance. Die Ausführungen, die durch eine ansehnliche Zahl von Textabbildungen erläutert werden, enthalten manche treffende Beobachtungen, z. Th. auch über die Beziehungen der Rahmen zu den Bildern, wie zur Decoration im Allgemeinen: aber eine befriedigende Lösung gerade der wichtigsten und

brennendsten Fragen bieten sie meist noch nicht. Dafür ist freilich das Thema gerade für einen Anfänger in der Kunstgeschichte, wie es Dr. Bock ist, weit weniger geeignet, als der nicht näher Eingeweihte annehmen wird. Das Material ist sehr zerstreut; Bock hat die bekannten Rahmen in einigen Kirchen und Galerieen von Florenz und Venedig gesehen und fleissig studirt, sonst hat er sich aber im Wesentlichen auf die Rahmenpublicationen verlassen müssen. Diese sind aber leider nur zu unvollständig und bis auf die Guggenheim'sche auch unzuverlässig. So ist auch das Material, aus dem der Verfasser seine Schlüsse zieht, unvollständig, ganze Gattungen bestimmter wichtiger Bilderrahmen sind ihm so gut wie unbekannt geblieben. So die Rahmen der späteren Hochrenaissance in Venedig, die dort unter dem Namen Sansovino-Rahmen bekannt sind, dann die einfachen venezianischen Rahmen vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, wie der von Bock publicirte Rahmen um den hl. Giustiniani von Gentile Bellini in der Akademie zu Venedig (der keineswegs gleichzeitig mit dem Bilde ist, wie er annimmt), die mit Gold gehöhten Florentiner Nussbaum-Rahmen unter dem Einfluss Michelangelo's sowie die Florentiner Rahmen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Von allen diesen eigenartigen Rahmengattungen giebt es hundert oder hunderte von Exemplaren, z. Th. in hervorragend feiner künstlerischer Durchbildung. Die Stilwandlung in der Hochrenaissance wie die erste Entwicklung der Frührenaissance in Florenz lassen sich gerade an diesen Rahmen besonders gut verfolgen und gestatten uns werthvolle Schlüsse auch für die Entwicklung der gleichzeitigen Architektur.

Freilich ist es schwer, diesen Rahmen nachzugehen; sie sind meist keine Rahmen um Kirchenbilder, auch sind sie nur ausnahmsweise noch in den italienischen Galerieen vorhanden; man muss sie daher in den verschiedensten Kunstgewerbemuseen, in Privatsammlungen und einigen öffentlichen Galerieen zusammensuchen. In letzteren umgeben sie aber fast ausnahmslos Bilder, für die sie nicht gemalt worden sind, und die oft aus anderen Schulen und anderen Zeiten herrühren. Es ist daher eine besonders wichtige Aufgabe, charakteristische Rahmen dieser Art aufzusuchen, und darunter womöglich solche herauszufinden, die datirt oder datirbar sind. Für die Anfänge der Renaissance in Florenz sind dafür namentlich die Rahmen der Stuck- und Thonreliefs zu berüchsichtigen. Dieser Aufgabe wird sich der Verfasser, nachdem er sich nach mancher Richtung in sein Thema so gut eingearbeitet hat, hoffentlich später einmal unterziehen, nachdem er die langwierigen Studien dafür gemacht haben wird.

Im Einzelnen wären dem Verfasser noch verschiedene Irrthümer und schiefe Urtheile nachzuweisen. Ich mache nur einige namhaft, die mir nicht entschuldbar scheinen. So lässt er den alten Luca della Robbia Motive von dem fast ein halbes Jahrhundert jüngeren Benedetto da Majano entlehnen, obenein Motive, die bei jenem gar nicht vorkommen, sondern erst bei Andrea della Robbia. Jacobello del Fiore eine „traurige

Gestalt“ zu nennen, ist doch eine gar zu arge Verkennung dieses coloristisch so ausserordentlich wirkungsvollen Künstlers. Ebenso ungerechtfertigt sind die wiederholten „Seitenhiebe auf die Gedankenarmuth“ der Lombardi in Venedig. Eine gewisse Gleichmässigkeit in der Decorationsweise dieser durch etwa siebenzig Jahre in gemeinsamer Werkstatt thätigen Künstlerfamilie ist ebenso natürlich, wie die gleiche Erscheinung bei der Robbia-Familie; aber gerade sie verleiht so manchen Bauten in Venedig ihren einheitlichen Stilcharakter, welcher der Erscheinung der Lagunenstadt noch heute einen wesentlichen Theil ihres Charakters giebt. Wiederholt weist der Verfasser, bestochen durch die glänzende Gestalt des Antonio Barile, auf den Einfluss hin, den Siena am Ende des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts auf die Decorationskunst in Florenz ausgeübt haben soll. Eine solche Beeinflussung ist aber nicht nachweisbar und sicher nicht vorhanden gewesen. Gleichzeitig mit den Barili, und theilweise noch früher als diese, sind in Florenz die berühmten Bildschnitzerfamilien thätig gewesen, vor Allem die Majani, Tassi und Sangallo, von denen wir noch zahlreiche herrliche Arbeiten besitzen, welche die hohe Blüthe der Bildschnitzerkunst und Möbeltischlerei in Florenz in dieser Zeit beweisen. Wenn eine Stadt die andere nach dieser Richtung beeinflusst hat, so war auch damals Florenz die gebende, Siena die empfangende. Wiederholt bringt Bock die Behauptung vor, dass nur Florenz Eucharistietabernakel gekannt habe; „Florenz steht mit ihnen ganz allein.“ Dies ist keineswegs richtig. Siena sowohl wie Rom besitzen eine Reihe solcher Tabernakel, und selbst in Venedig fehlen sie nicht ganz; ich erinnere nur an das reiche, prächtig erhaltene Tabernakel des Tullio Lombardi in der Sacristei der Frari. Irrthümlich ist auch, was Bock über die Bemalung der Marmoraltäre sagt; diese beschränkte sich (einige seltene Fälle fern von den Kunstcentren ausgenommen) regelmässig auf die blaue Tönung des Grundes und die Vergoldung einzelner Ornamente, wie es die Robbia-Künstler in ihren glasirten Altären nachgebildet haben.

Doch genug der Einzelheiten, die nur den Zweck haben sollen, dem Verfasser anzudeuten, nach welcher Richtung er seine Studien zu erweitern hat, wenn er sein Thema, wie wir wünschen, weiter verfolgt und später ausführlicher wieder behandelt.

W. Bode.

Zeitschriften.

L'Arte. Periodico dell'arte medioevale e moderna, e d'arte applicata all' industria, diretto da **Adolfo Venturi.** Anno IV, 1901. Roma e Milano, Danesi e Ulr. Hoepli coeditori, 431 S. gr. 4⁰ mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Aetzdruck.

Der vorliegende Jahrgang unserer Zeitschrift beginnt mit einem Artikel des Herausgebers über Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, der uns

wie eine vor einem Dilettantenkreise gehaltene Vorlesung anmuthet. Neues, Bedeutendes erfährt der Fachmann zum Mindesten nichts daraus, es sei denn die Existenz eines bisher unbeachteten Jugendbildes Gozzoli's in der Kirche zu Sermoneta, die Madonna mit dem Stadtmodell im Schoosse und umgeben von den Repräsentanten der zwölf Engelchöre darstellend. Schade, dass der Text mit wenigen Worten darüber hinweggeht, dass er uns namentlich nicht die Bedeutung der von Seraphim und Cherubim über dem Haupte der Jungfrau gehaltenen päpstlichen Tiara an dieser Stelle erklärt. Werthvoll ist die Beigabe einer Reproduction des in Rede stehenden Bildes, wie denn der Artikel überaus reich mit Nachbildungen der Werke beider Meister versehen ist. Allein da sie fast ohne Ausnahme dem Alinari'schen Photographieenlager entnommen sind, das ja Jedermann leicht erreichbar ist, so hätte hier Beschränkung schon mit Rücksicht auf Raumgewinn nichts geschadet. Vollends die Detailblätter mit wenigen Köpfen hätten wegbleiben können, da ja in der Zinkätzung Alles, was ihre Originalaufnahmen werthvoll macht, verloren geht.

Emil Jacobsen identificirt den Meister des bis vor Kurzem dem Quintenn Massys zugeschriebenen fünftheiligen Bildes der Galerie Poldi-Pezzoli mit der Verkündigung im Hauptfelde mit dem Meister der Glorification Mariae im Cölner Museum, von dem ausser einigen anderen Bildnern in Privatsammlungen jener Stadt, die Berliner Galerie die Anbetung des Kindes und die Brüsseler ein bedeutendes Tryptichon besitzt. Der seltene Künstler steht zwischen Stephan Lochner und dem Meister des Marienlebens.

Aless. Vesme und Franc. Carta enthüllen die Miniatoren des in der Bibliothek des Escorial befindlichen Codex der Apokalypse, von dem schon vor Jahren Paul Durrieu klargelegt hatte, dass er für Amadeus VI von Savoyen geschrieben worden und mit der Erbschaft Filibert II an dessen Wittwe Margaretha, Tochter Maximilian I und aus ihrem Besitz in den ihres Grossneffen Philipp II von Spanien gelangt sei, der ihn der Escorialbibliothek einverleibte. Nun nennen die Rechnungsbücher der savoyischen Schatzmeister im Staatsarchiv zu Turin drei Maler, die an den Miniaturen einer Apokalypse gearbeitet haben: einen Jean Bapteur aus Freiburg in der Schweiz von 1428 bis 1435, einen Perronet Lamy aus St. Claude im Jura von 1432 bis 1435 und Jean Colombe aus Bourges im Jahre 1482. Der Zwischenraum von einem halben Jahrhundert, der den Beginn der Arbeit von deren Beendigung trennt, klärt sich dadurch auf, dass Amadeus VI, als er 1434 auf den Thron verzichtete und sich in's Kloster zurückzog, das begonnene Manuscript mit sich nahm oder unvollendet seinem Sohn und Nachfolger zurückliess, und dass dann erst Filibert I durch seine Mutter Jolanda, die Schwester Ludwig XI von Frankreich dazu bewogen wurde, das Werk durch den genannten französischen Meister, der für den dortigen Königshof wiederholt beschäftigt war, fertig stellen zu lassen. In der That hat schon Durrieu erkannt, dass die Miniaturen von fol. 30—49 einer späteren Zeit angehören,

ohne dass es ihm jedoch gelungen wäre, ihren Meister aufzudecken; unsere Verfasser haben aus den Rechnungsbüchern nachgewiesen, dass die Miniaturen der ersten 29 Blätter dem Jean Bapteur, die ornamentalen Randleisten des ganzen Codex aber Perronet Lamy angehören; höchstens könnten von Letzterem auch noch die figürlichen Scenen auf fol. 24 bis 26 ausgeführt worden sein. Auch den Schreiber konnten sie in einem gewissen Gardino feststellen. —

Enrico Brunelli macht uns mit zwei Ambonen im Dom zu Cagliari auf Sardinien bekannt. Es sind Arbeiten des ausgehenden romanischen Stiles, im Aufbau den pistojeser Werken dieser Art in S. Bartolomeo und S. Giovanni fuorcivitas analog, im Stil der figürlichen Compositionen dem Architrav der Thüre an S. Andrea von Gruamons v. J. 1166 am nächsten stehend, aber in der Technik über ihn hinausgehend. Jedenfalls können sie nicht erst dem Guido da Como zugeschrieben werden — wie durch Jules die Laurière geschehen ist, — höchstens kann man sie an den Beginn des XIII. Jahrhunderts setzen. —

Enrico Mauceri führt uns in Giacomo Serpotta den fruchtbarsten und begabtesten der Bildhauer Sicilien's aus der zweiten Hälfte des XVII. und dem Beginne des XVIII. Jahrhunderts vor. Er war das Haupt der Stuccatorengilde, die das Innere der Kirchen der Insel mit jenem überquellend reichen decorativen Kleid überzog, der den Besucher noch heute so sonderbar und als einzig in seiner Art dastehend anmuthet. Die Prachtdecorationen römischer Kircheninterieurs kommen Einem, nachdem man jene kennen gelernt, beinahe als schüchterne Versuche ihrer Art vor. Dabei ist es merkwürdig, wie frei sich Serpotta, wenigstens in seinen Einzelstatuen, von allen Excessen des Barocco hält, wie lebensvolle Allegorieen er in ihnen zu verkörpern im Stande ist. Freilich, wo er vor die Aufgabe gestellt wird, ganze Kirchenwände mit seinem Stuccoschmuck zu überziehen, da schwirrt es auch bei ihm von hingeklebten Putten, Kartuschen, Festons, Draperieen bunt und wirr genug durcheinander. Aber Gestalten, wie die Gastfreundschaft, die Caritas, die Demuth, die Mildthätigkeit mit ihren noblen und doch ungesuchten Posen, ihrer beinahe classisch reinen Drapirung, ihrer durchaus tüchtigen, unmanierirten Behandlung des Nackten und dem in all der Unnatur jener Zeit wirklich überraschenden Leben ihrer Erscheinung und Wahrheit ihrer Empfindung, womit er die Wände des Oratoriums S. Lorenzo in Palermo geschmückt hat, gehören zum Besten nicht nur ihrer Zeit, sondern überhaupt dessen, was die Kunst in Italien seit der Blüthe der Renaissance hervor gebracht hat. Dabei die phänomenale Fruchtbarkeit des Meisters, wie sie allerdings nur durch die Anspruchslosigkeit des Materials ermöglicht war, andrerseits doch bei dieser letzteren die hohe künstlerische Vollendung seiner Gebilde. Viel weniger freilich befriedigen seine Reliefcompositionen: in ihnen zahlt auch er dem aufgeblähten Schwulst der Zeit seinen Tribut.

Gustav Frizzoni setzt seine im vorigen Jahrgang begonnene Revue der Bilder fort, die durch das Verdienst des verstorbenen Directors der

Breragalerie, Gius. Bertini, in dieselbe gelangt sind. Diesmal sind Bramantino, Luini, Gaud. Ferrari und Boltraffio die Meister, deren Werke vorgeführt werden. Interessant ist u. A. der Nachweis des luinesken Originals in der Galerie zu Kopenhagen für die Halbfigur der hl. Katherina in der Nationalgalerie zu Budapest Nr. 50, — dort dem Aurelio Luini zugeschrieben, aber — wie Frizzoni richtig bemerkt — nur eine Ateliercopie; ferner derjenige einer in den Motiven wörtlichen, nur in dem Geschlecht der Personen zum Theil abgeänderten Copie der Grablegung Perugino's im Pal. Pitti, wie sie sich in einem kleinen Camaieu der Akademiesammlung zu Vercelli von der Hand Gaud. Ferrari's präsentirt.

Ant. Filangieri-Candida weist in dem seither als Bildniss des Cardinals Passerini von der Hand Raffael's (?) geltenden Gemälde der Galerie zu Neapel, das Portrait des Cardinals Ales. Farnese, nachmaligen Papst Paul III in jungen Jahren nach, indem er dessen Aehnlichkeit mit seinem schon von Vasari angeführten Bildniss in der Decretalenfreske der Camera della Segnatura (das erste zur Linken des thronenden Papstes Julius II) darthut. Ueberdies hat sich auf der Rückseite der Neapler Tafel der Stempel und die Nummer erhalten, die ihre einstige Zugehörigkeit zu den Kunstschätzen der Farnese in Parma erweisen, und ein Inventar der letzteren vom Jahre 1708, jetzt im Archiv zu Neapel, verzeichnet das Neapler Portrait unter der jetzt auf seiner Rückseite wieder aufgefundenen Nummer 134 und unter genauer Angabe seiner Maasse als: Ritratto di Paolo III quando era cardinale, con beretta in capo, nella mano destra una carta e sinistra al ginocchio, con paese in lontananza, di Raffaele d'Urbino. Die Autorschaft des letzteren, wiederholt angezweifelt, was bei dem übermalten Zustande des Werkes nicht Wunder zu nehmen hat, gewinnt nun eine fernere Stütze in der Annahme, der Meister möchte das Neapler Portrait als Studie für das Bildniss in der vaticanischen Freske gemalt haben. Betreffs des von Vasari in dieser Freske erwähnten Portraits des Cardinals Ant. del Monte kommt der Verfasser zu dem Ergebniss, es könne nur das dritte (äusserste) zur Linken des Papstes sein. Zur Constatirung der Identität hält er dessen Vergleich mit einem aus der Sammlung Fabris in Rom stammenden, jetzt in London (wo?) befindlichen Bildniss del Monte's für wünschenswerth. Wir fügen hinzu, dass das Marmorreliefportrait des Cardinals im Berliner Museum (Nr. 226), obwohl es ihn in höherem Alter darstellt, doch unzweifelbare Züge von Aehnlichkeit mit dem für ihn in Anspruch genommenen Bildniss in der Freske des Vaticans aufweist.

Carlo Cipolla reproducirt und bespricht eine alte Mitra aus dem Schatz von S. Zeno zu Verona, die, aus Leinen bestehend, Seidenstickereien der Apostel und Localheiligen aufweist. Nach ihrer gedrückten Form lässt sich ihr Ursprung auf das XIII. Jahrhundert zurückführen. In der That wäre in ihr nach alter Tradition die Mitra des Cardinals Adelardo dei Cattanei erhalten, der 1225 starb und im Klostergang von S. Zeno begraben liegt. Als 1624 sein Grab geöffnet wurde, fand sich die Mitra

darin nicht mehr vor, — sie scheint also bei einer früheren Eröffnung des Grabes, von der übrigens keine urkundliche Nachricht existirt, weggenommen worden zu sein.

Girolamo Biscaro kommt nochmals auf die Jugendthätigkeit Lotto's zu Treviso im ersten Decennium des Cinquecento zu sprechen, die er schon in L'Arte I, 139 behandelt hatte (vgl. Repertorium XXII, 141). Die Ergebnisse, zu denen er diesmal gelangt, weichen von den früheren wesentlich ab, insofern er jetzt dem Meister nicht blos den Löwenantheil an den Fassadefresken der Casa Barisan und von S. Gaetano zuschreibt, sondern ihn auch als Schöpfer der malerischen Umrahmung des Grabmals Onigo in S. Niccolò, des Portraits Bischofs Bernardo Rossi in der Galerie zu Neapel und des Bildnisses eines vornehmen jungen Venezianers im kaiserlichen Museum zu Wien in Anspruch nimmt. Bekanntlich hat Giov. Morelli für diese Werke zuerst die Autorschaft Jacopo Barbari's in's Feld geführt, die jedoch von anderer Seite stark angefochten wurde. Biscaro führt nun eine Anzahl von Aehnlichkeiten zwischen dem Fresco von S. Niccolò und authentischen Werken Lotto's an (dem Triptychon des hl. Vitus zu Recanati, dem Altarbild in S. Bartolomeo zu Bergamo), die alle Beachtung verdienen. Für das Neapler Portrait kann er sich nunmehr auch auf die Ansicht Venturi's berufen, der es nach genauer Prüfung auch dem Lotto zutheilt. Dass der Meister in den Jahren seines ersten Trevisoer Aufenthaltes (1503 bis 1506) auch sonst für Rossi thätig war, ist durch das für ihn gemalte allegorische Bild v. J. 1505, jetzt in Casa Gritti zu Bergamo, und wahrscheinlich auch durch das Madonnenbildchen zu Neapel, auf dessen Rückseite jüngst das Datum: 1503 adì 20 Septembrio zum Vorschein kam und das unter dem S. Giovannino, der später darauf gemalt erscheint, wahrscheinlich das Bildniss Rossi's als Donators enthält, bezeugt. Ueberdies fand Biscaro das Neapler Portrait in dem Inventar der farnesischen Kunstschätze v. J. 1680 als Werk Lotto's angeführt. —

Gustav Frizzoni theilt seine auf einer Reise durch einige Galerieen Deutschland's und Oesterreich's gemachten Bemerkungen mit. Hervorzuheben darunter wäre die Zuschreibung des auf Francesco Vecellio getauften Bildnisses eines Musikers im Rudolphinum zu Prag an Paris Bordone (wäre hier nicht Bern. Licinio näher gestanden?) sowie die Zuweisung des im Katalog als „Manier des Paris Bordone“ verzeichneten Simson, der die Philister schlägt, in der Dresdner Galerie an Jacopo Bassano. Die letztere stützt sich, ausser stilistischen Gründen, auf die Thatsache, dass unter den Fassadenmalereien von Pal. Michieli in Bassano, die Lanzi laut localer Tradition als Werk Jacopo Bassano's anführt, auch die ganz getreue Replik des Dresdner Bildes zu sehen ist. Die genannten Malereien stammen von 1538, sind also ein Jugendwerk Bassano's. —

Federigo Hermanin bespricht die jüngst im Nonnenchor von S. Cecilia zu Rom aufgedeckten Fresken Pietro Cavallini's. Schon Ghiberti giebt in seinen Commentarien die Nachricht, der Meister habe die genannte Kirche ausgemalt. Der Vergleich mit seinen Mosaiken in

S. Maria di Trastevere lässt kaum einen Zweifel an der Berechtigung, die jüngst in S. Cecilia zum Vorschein gekommenen Wandbilder ihm zuzutheilen. Neuerdings sind an der inneren Fassadenwand auch die Reste eines jüngsten Gerichtes aufgedeckt worden. Es wäre neben dem zu S. Angelo in Formis und Torcetti das dritte in der chronologischen Folge ähnlicher Darstellungen in Italien. Ebenso an den Seitenwänden des Chores Fragmente von Scenen aus dem alten Testament. An die summarische Beschreibung der Fresken knüpft Hermanin einige Betrachtungen über die Entwicklung Cavallini's. Vor Allem weist er die Behauptung Zimmermann's zurück, er habe die Mosaiken von S. Maria Trastevere nicht componirt, sondern nur nach den Entwürfen Giotto's ausgeführt. Nach dem Bekanntwerden seiner Ceciliafresken ist diese Behauptung nicht aufrechtzuerhalten. Im Gegentheil, es wird klar, dass nicht Cavallini von Giotto gelernt habe — wie Vasari behauptet —, sondern umgekehrt. In seinen frühsten Arbeiten in der Oberkirche zu Assisi erscheint Cavallini als Fortsetzer der Rusutti und Torriti, über die er sich gleichwohl schon dort erhebt. Alle diese römischen Meister waren Cimabue von Rom aus, wo dieser 1270 geweilt hatte, nach Assisi gefolgt, — daher manche Analogieen der dortigen Arbeiten Cimabue's und Cavallini's. Als 1288 Nicolaus IV als erstes Mitglied des Franciscanerordens den päpstlichen Stuhl bestieg, wurden die römischen Meister von ihm nach Rom zurückgebracht; in der That datiren die grossen Arbeiten in S. Maria maggiore, S. Giovanni al Laterano, S. Maria in Trastevere, an denen Cavallini Theil hatte, aus den Jahren um 1290—1296. An ihnen muss der junge Giotto, dessen Aufenthalt in Rom nunmehr allgemein um 1290 zugegeben wird, gelernt und das Gelernte dann an seinen ersten Werken in Assisi, die um 1295 entstanden sein mögen, angewendet haben. Hermanin verspricht die auf reiches Beweismaterial gegründete Ausführung dieser hier nur flüchtig dargelegten Ansichten in einer eingehenden Studie zu geben, die er für den V. Band der Galerie nazionali vorbereitet. —

J. Benv. Supino berichtet in einem längeren, reich illustrirten Artikel über die Ergebnisse des Concurses, der 1901 zur Gewinnung von Entwürfen für eine neue Fassade für S. Lorenzo in Florenz ausgeschrieben war. Im ersten, ausführlicheren und bei Weitem interessanteren Theil seiner Studie giebt er eine Uebersicht über die seit dem Baubeginn unter Brunelleschi bis auf das in unsern Tagen verfasste Project des florentinischen Architekten Emilio Marcucci in dieser Richtung stattgehabten Bestrebungen und Versuche. Der Concurs, zu dem 75 Entwürfe eingelangt waren, hatte das Ergebniss, dass eine Anzahl Architekten zu einem zweiten Wettbewerb eingeladen wurde.

Emil Jacobsen giebt eine Uebersicht der im neuen Museo artistico des Sforzacastells zu Mailand vereinigten Gemälde. Betreffs der italienischen Bilder erfahren wir daraus nichts Neues, — es sei denn die in einer Anmerkung vorgebrachte Taufe des bekannten Madonnenbildes bei Marchese Pucci in Florenz (abgebildet auf S. 98 von Fritz Knapp's Piero di

Cosimo) auf Bramantino, die sich indess der Billigung der Kenner kaum erfreuen dürfte. Dagegen giebt der Verfasser für die Mehrzahl der niederländischen Bilder Benennungen, die jedenfalls dem Thatbestand besser entsprechen, als die dafür seither angenommenen. Bei dem lebensgrossen Bildniss in ganzer Gestalt der Königin Henriette von England bezweifelt er mit Recht die durchaus eigenhändige Ausführung durch van Dyck.

J. Carlo Gavini liefert in zwei Artikeln eine völlige Monographie der romanischen Kirche S. Maria Assunta in Assergi, am Fuss des Gran Sasso d' Italia. Seiner künstlerischen Bedeutung nach hätte das Bauwerk eine so ausführliche Darstellung nicht geradezu erfordert, denn im Aeussern bietet es keine charakteristischen Abweichungen von ähnlichen Bauten jener Gegend, z. B. manchen Kirchen Aquila's; das Innere aber ist vollständig barockisirt. Nur die Krypta hat noch die ursprüngliche Gestalt unversehrt bewahrt. Interessant sind einige Ueberreste eines ehemaligen Ambons oder einer Kanzel der Kirche, die dem Verfasser Anlass geben, uns mit einigen ähnlichen Denkmälern der Umgend, so namentlich der Kanzel der Marienkirche zu Bominaco vom Jahre 1180, mit ihrem durchaus nur decorativen Sculpturenschmuck, der in seinem Akanthusgerank die Formensprache der Antike in merkwürdiger Reinheit für jene Zeit bewahrt hat. — Einen weiteren Schatz birgt die Kirche in dem Reliquienschrein des hl. Franco, in zwei Armreliquiaren und einem kelchartigen Behälter für seinen Schädel. Während die letzteren erst aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts stammen, zeigt der grosse silberne Schrein die Formen des Uebergangs von der Gothik zur Renaissance. Nach der Tradition soll er das Geschenk einer Prinzessin aus königlich ungarischem Geblüt sein (?) Alle seine Flächen sind mit Figuren der Madonna und von Heiligen in getriebenem Hochrelief geschmückt. Im Innern der Kirche sind Freskenreste umbrischen Charakters, dem Ende des XV. Jahrhunderts angehörig, aufgedeckt worden. Ausserdem enthält sie noch eine Aedicola für die Aufbewahrung des Allerheiligsten, von schweren halb gothischen halb Renaissanceformen, die das Datum 1502 trägt, sowie einen Taufstein in reinem Renaissancestil, aber auch von rohen Formen und schweren Verhältnissen.

Adolfo Venturi macht uns mit einigen neuen Bildern Correggio's bekannt. Unzweifelhaft ihm angehörig ist der schlafende Amorino des Herzogs von Westminster, in der spanischen Ausstellung zu London 1901 als Murillo katalogisirt, aber schon in Conca's Descrizione odeporica della Spagna als „Amorino creduto del Correggio“ angeführt. Ebenso der seither als Andrea da Salerno (mit dem er absolut nichts zu thun hat) geltende hl. Antonius Abbas in der kleinen Galerie der Hieronymiten zu Neapel neben der Sacristei von S. Filippo; es bedarf nur des Vergleichs mit dem am Thronsockel der Madonna des hl. Franciscus in Dresden dargestellten Moses, um die enge Verwandtschaft beider Figuren zu constatiren. Weniger überzeugend ist die Revindication des Fresco der Galerie zu Modena, Madonna mit einer weiblichen und zwei männlichen Heiligen

vor einem Limonenspalier sitzend, datirt 1511. Ursprünglich unter Correggio's Namen gehend, wurde es am Anfang des vorigen Jahrhunderts seinem vermeintlichen Lehrer Ant. Bartolotti zugewiesen. Venturi möchte in dem Bilde das frühste von Correggio unter mantegneskem Einfluss geschaffene Werk erkennen, wobei er sich allerdings nicht verhehlt, dass ein Urtheil darüber durch die wiederholte Uebermalung ausserordentlich erschwert ist. Keinen Zweifel leidet es, dass wir in der knieenden hl. Katharina im Besitz von Donna Lina Corsini in Rom, die durch Restaurationen sehr mitgenommen ist, nur die Nachbildung eines verlorenen Correggio'schen Originals zu sehen haben, wovon — nach Venturi's Ansicht auch die bisher als Arbeit des Meisters selbst geltende Halbfigur der Heiligen in Hampton Court nur eine späte Copie sein kann. — Ebenso scheint uns der Verfasser im Recht, wenn er die von Engeln umgebene Madonna mit Kind, die im Louvre dem Girolamo dai Libri zugeschrieben wird, viel mehr in die Nähe Correggio's rückt, sie einem allerdings vorderhand nicht näher zu bestimmenden Meister zutheilend, der dem Allegri in dessen durch Mantegna beeinflusster Frühzeit verwandt erscheint.

Endlich lässt Egidio Calzini die bedeutendsten Gemälde der in mehreren Sälen des Palazzo Ducale zu Urbino aufgestellten Galerie der Akademie der bildenden Künste vor unsern Augen Revue passiren. Dabei nimmt er zuerst mit Entschiedenheit die zarte Heilige in entzückender Landschaft, Tobias mit dem Erzengel und den hl. Rochus für Giovanni Santi in Anspruch, — drei Tafeln, die nach einander dem Rafael, Timoteo Viti, ja sogar der deutschen Schule zugeschrieben wurden, während Schmarsow sie nicht erwähnt und Morelli sie dem Giov. Santi abspricht, dem sie nur Passavant richtig zugetheilt hatte. Ebenso giebt Calzini die sechs oblongen Täfelchen mit Apostelfiguren in der Sacristei des Domes, die dem Luca Signorelli oder Piero della Francesca zugeschrieben werden, dem Giov. Santi zurück, dessen Manier schon Crowe und Cavalcaselle darin erkannt hatten, denen Schmarsow zustimmt; dagegen nimmt er dem Tim. Viti das Temperabild mit den beiden Gestalten der hhl. Josef und Rochus, das Morelli unter dessen seltenen Werken aufgezählt hatte, und sieht darin blos die Hand eines Gehülfen des Meisters. *C. v. Fabriczy.*

Mittheilungen.

Zu Paolo Uccello. Im October-Heft 1901 der Monthly Review (London, John Murray) macht Herbert P. Horne eingehende Mittheilungen über die drei, heut in den Uffizien, im Louvre und der National Gallery befindlichen Schlachtenbilder Uccello's. Nachdem dargelegt worden ist, dass die Schlachtenscenen im Hause der Familie Bartolini in Via Valfonda, mit denen man sie bisher identificirte, in terra verde gemalt waren, und den Schmuck einer Terrasse bildeten, daher wahrscheinlich zeitig zu Grunde gegangen sind, wird der Nachweis geführt, dass diese drei Bilder zur Decoration eines Zimmers im Palazzo Medici in der Via Larga gehört haben. Mit Hülfe eines Inventars, das nach dem Tode des Lorenzo Magnifico aufgenommen wurde, und das in einer Copie vom Jahr 1512 erhalten ist, kann festgestellt werden, dass in dem Zimmer, das „Lorenzo's Zimmer" hiess, sich oberhalb des mit Intarsien geschmückten Panneels sechs Bilder befanden: drei die Schlacht von San Romano darstellend, eines mit einem Kampf von Löwen und Drachen, und eines mit der Geschichte des Paris, von Paolo Uccello, endlich eine Jagd von Francesco di Pesello. Die Schlachtenstücke waren zu Ende des XVI. Jahrhunderts im Mediceer-Palast. Noch lässt sich die alte Reihenfolge der drei Bilder reconstruiren; der Inhalt entspricht dem Verlauf des Treffens von San Romano (1432). Um den Beweis ganz schlüssig machen, wurden auch die Maasse nachgerechnet, die genau mit der Angabe im Inventar von 1492 stimmen. Im Anhang sind die im Text herangezogenen Documente im Wortlaut abgedruckt. Gute Reproductionen sind eingefügt. Nach des Verfassers mustergültiger Darlegung bleibt über Entstehungsgeschichte und Inhalt dieser so wichtigen Tafeln nicht die leiseste Unklarheit bestehen.

G. Gr.

Zu Botticelli's Bild der „Anbetung der Könige" bringt derselbe Verfasser im Februarheft 1902 der gleichen Zeitschrift wichtiges Material bei. Das Werk schmückte einst den Altar der Familie Lami in Santa Maria Novella, der sich rechts vom Hauptportal, zwischen diesem und dem Portal, das in das rechte Seitenschiff der Kirche führt, befand. Nach den Lami wurden die Fedini Inhaber des Altars (der nach dem dort befindlichen Bild „altare de 'magi" hiess); diese verkauften ihn um 1570 an

den Marchese di Mondragone. Dieser neue Besitzer, ein Günstling des Grossherzogs Francesco, überführte Botticelli's Bild in den Palast, den er sich nahe bei Santa Maria Novella, am Canto de' Cini erbaute. Nach Mondragone's Sturz kaufte Zanobi Carnesecchi den Palast, Bernardo Vecchietti den Altar in Santa Maria Novella, den er mit einer „Verkündigung“ von Santi di Tito schmückte. Botticelli's Bild taucht 1796 in der Sammlung der Villa Poggio Imperiale wieder auf und kam von dort in die Uffizien. Der Verfasser geht dann zu den auf dem Bild befindlichen Portaits über und erkennt in den drei Magiern die Züge von Cosimo, Piero il Gottoso und Giovanni di Cosimo. Dagegen glaubt er, die Beziehung der Gruppe vorn links auf Giuliano, Polizian und Lorenzo ablehnen zu müssen, ja, er meint, dass die Köpfe dieser, wie der correspondirenden Gruppe rechts, überhaupt nicht als Portraits anzusehen sind. Dagegen ist die Figur ganz vorn in der rechten Ecke Botticelli selbst. Das Factum, dass sich auf diesem Bild kein Portrait des Giuliano findet, hilft neben den stilistischen Merkmalen dazu, das Bild zu datiren. Die „Anbetung“ muss früher angesetzt werden, als der „Frühling“, etwa 1476—1477. Die Madonna der „Anbetung“ hat auffallende Beziehungen zur „Chigi Madonna“. Wäre das Werk nach Giuliano's Tod entstanden, so dürfte er hier nicht fehlen. Wie es scheint, hat dann eben dieses Werk Botticelli die Gunst des Lorenzo Magnifico eingebracht. Die Zeitgenossen haben das Bild der „Anbetung“ als Botticelli's beste Arbeit betrachtet. — Trotzdem man sich nicht mit allen Ansichten, die der Verfasser vorbringt, einverstanden erklären kann (so scheint mir der Jüngling vorn links unzweifelhaft Giuliano's Züge zu tragen), ist auch dieser Aufsatz, der zur Geschichte des unvergleichlichen Botticellibildes wesentliches, neues Material beibringt, sorgfältiger Beachtung werth.

G. Gr.

Das Grabmal Bassiano's da Ponte (✝ 1510) und seiner Frau in der Kathedrale zu Lodi wird von Diego Sant' Ambrogio in einem Artikel der Lega Lombarda vom 6. September 1901 für ein Werk Andrea Fusina's angesprochen. Wie seine beglaubigten Werke dieser Art (Grabmal Birago und Bagaroto in Mailand und das eines Ungenannten in der Domkrypta zu Cremona) besteht es in einem auf zwei Marmorstufen ruhenden, reich sculpirten Sarkophage, auf dessen Deckel die Gestalt des Todten ausgestreckt ruht, in die Toga des Rechtsgelehrten gekleidet, das Haupt auf die Rechte gestützt, während die Linke einen Todtenschädel hält. Zu Häupten und Füssen stehen die gewohnten Todesgenien in Gestalt nackter Putten, die umgekehrten Fackeln in den Händen. In die Rückenwand über dem Sarkophag ist die grosse Inschriftstafel (1,80 m auf 1,34 m) eingelassen, die im Sockel zwei Scenen aus dem Leben des Täufers (Gefängniss und Salome mit dem Haupt Johannis' vor Herodes) zeigt — vielleicht eine Erinnerung daran, dass 1304 ein Vorfahr des Gestorbenen die Taufkapelle im Dom begründet und er selbst sie restaurirt hattte, —

während darüber eine Statue der Fama mit zwei Posaunen in den Händen das Bildwerk krönt. Wenn schon die ganze Anordnung auf Fusina's regellose Kunst hinweist, so bleibt bezüglich der Attribution kein Zweifel, sobald man das Werk auf seinen Stil und die Art der technischen Ausführung mit seinen oben angezogenen Arbeiten vergleicht. Auch dass unser Grabmal in Marmor von Candoglia, den Brüchen der Fabriceria des Domes von Mailand ausgeführt ist, den diese nur Meistern, die in der Bauhütte arbeiteten, zu gewähren pflegte, spricht für Fusina, der ja seit 1506 am Dom beschäftigt war. Uebrigens ist in den Annali del Duomo noch die Rechnung über die Lieferung des Marmors zum Grabmal Da Ponte erhalten, leider darin nicht auch der Bildhauer genannt.

C. v. F.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

INHALT.

Seite

Die 1902 abgerissene Sanct Carolus Borromäus-Kirche des ehemaligen Paulaner-Klosters in München's Vorstadt Au. Von Architekt *Franz Jacob Schmitt* . 237

Der Tractat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei. Von *Robert Bruck* 240

Italienische Gemälde im Louvre. Fortsetzung. Von *Emil Jacobsen* . . . 270

Gerrit van Hees, der Maler der „Landschaft mit den Planken" in der Akademie zu Wien. *Corn. Hofstede de Groot* 296

Litteraturbericht.

W. Weisbach. Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. *G. Gr.* 299

Adelbert Matthaei Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530. *W. Bode* 306

Elfried Bock. Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gothik und Renaissance. *W. Bode* 308

L'Arte. Periodico dell'arte medioevale e moderna, e d'arte applicata all' industria, diretto da Adolfo Venturi. *C. von Fabriczy* . 310

Mittheilungen.

Zu Paolo Uccello. *G. Gr.* 318

Zu Botticelli's Bild der „Anbetung der Könige". *G. Gr.* 318

Das Grabmal Bassiano's da Ponte. *C. v. F.* 319

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.